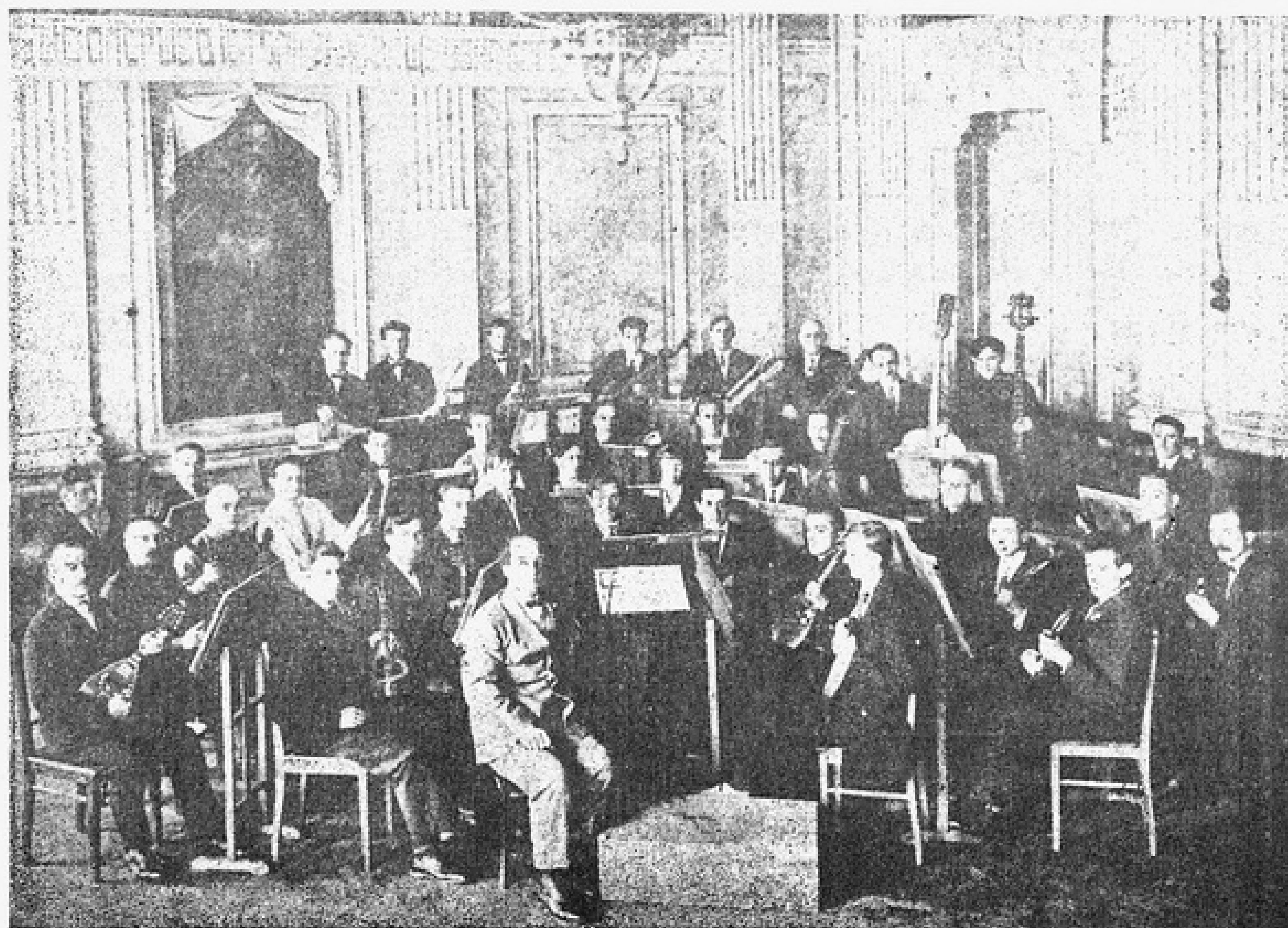
МУЗИКА МАСАМ

1929

ОРКЕСТР ВУТОРМ'у — „МІК"



під керуванням композитора
М. РАДЗІЄВСЬКОГО (див. 33 стор.)

5

ВИДАВНИЦТВО „РАДЯНСЬКЕ СЕЛО"

ЗМІСТ

2-й рік видання

Пролетарі всіх країн, єднайтеся!



Місячник масової музичної роботи—орган Управління Мистецтв НКО, Культвідділу ВУРПС'у, ЦК ЛКСМУ та Всеукр. Т-ва Революційних Музик (ВУТОРМ)

№ 5 (14) ТРАВЕНЬ 1929 р.

ЧЕРГОВІ ЗАВДАННЯ ПОЛІТОСВІТНЬОЇ РОБОТИ НА СЕЛІ

Свою політосвітню роботу на селі серед дорослого населення ми тісно зв'язуємо з тими завданнями індустріялізації країни та реконструкції сільського господарства, що їх накреслено в п'ятирічних плянах нашого соціялістичного будівництва.

Нам треба догнати і перегнати капіталістичні країни в технічному та економічному відношенні. Нам треба вкласти великі капітали на будівництво нових заводів і фабрик, на збільшення в кілька разів продукування електроенергії, металу, на збільшення самого виробництва, а по лінії сільського господарства—збільшити мережу „зернових фабрик"—радгоспів, треба тридцять відсотків бідняцько-середняцьких господарств організувати в колективні об'єднання, треба підвищити врожайність, запроваджуючи для цього нові машини, хемічне угноєння, сортозміни, очистку та протруювання зерна тощо.

Виконання п'ятирічного пляну вимагає від усієї радянської суспільности напруження сил та широкої самодіяльної роботи, політичної, культурної і технічної свідомости трудящих мас. Ось чому, поруч із гаслами соціялістичного будівництва, викинуто й гасло культурної революції.

Але, що більше досягнень матимемо на господарчому фронті, що далі збільшуватиметься соціялістичний сектор, то більший опір зустрічатимемо ми з боку куркульні та непманів. Це вимагає від нас підвищувати клясову свідомість робітників та бідняків-селян і посилювати наступ на куркульсько-непманські верстви населення.

Політосвітня робота на селі, зокрема й музична, не є самоціль, — її неможна провадити окремо від основних завдань партії й радянської влади, її неможна одірвати від усього процесу нашого соціялістичного будівництва. Робота під гаслом „мистецтво для мистецтва" нікому не потрібна. Всю музичну політосвітню роботу на селі ми якомога більше повинні ув'язати з черговими завданнями села; допомогти нею відповідним органам виконувати їхні завдання, організувати нею громадську самодіяльність навколо даної роботи, популяризувати цю роботу серед широких мас населення, а крім того, силами сельбудівського активу, силами всіх гуртків його братися навіть виконувати самим дещо із цієї роботи. Тільки так треба ставити питання.

Нині перед нашою країною стоять пекучі завдання. Понайперше—це виконання пляну хлібозаготівель. До нового врожаю країна переживає продовольчу кризу. Трудящі, що працюють на фронті соціялістичного будівництва, одержують хлібну пайку від трьох чверток до одного фунта на добу. Нам треба

бодай цю пайку зберегти до нового врожаю, а тому ми не можемо дозволити, щоб куркуль, а почасти й заможний середняк, переховував у себе лишки хліба та перепродавав їх спекулянтам по високій ціні. Ці лишки нам і треба зібрати через кооперацію. Сельбуди повинні взяти якнайактивнішу участь у переведенні хлібозаготівель на селі.

Друге завдання—це засівна кампанія. Нам треба перевести сортозміну насіння, допомогти насінням біднішому селянству так державною насінньовою позикою, як і організацією по селах насіньових фондів (гамазеїв), треба все зерно перечистити, протруїти, щоб біднота змогла восени засіяти свої лани, треба організовувати по селах супрягу, спільну обробку землі, первісні колективні об'єднання.

Все це можна перевести лише втягнувши до роботи всю масу селянства. Отже, кожний сельбуд, хата-читальня, бібліотека, різні гуртки повинні виробити свій плян роботи у згоді з тими плянами, що їх накреслили собі сільрада, кооперація, земельні органи. Треба уважно вивчити всі ті завдання, що стоять перед селом, і прикласти зусиль до їх виконання.

Музичні й хорові гуртки можуть не тільки брати участь в організації різних вистав, концертів, зборів, вечірок, походів, де змістом своєї художньої роботи, своїм виконанням спрямовувати волю мас до соціялістичного будівництва, до піднесення господарства на вищий щабель, до перемог усіх труднощів, але крім того, гуртки, як колективи, повинні взяти на себе виконання деяких завдань, зв'язаних із безпосередньою їхньою роботою на фронті соціялістичного будівництва. Наприклад, заготовити певну кількість хліба для кооперації, організувати СОЗ, прочистити та протруїти насіння, заготовити його для посіву, перевести день врожаю, засіяти сельбудові, школі чи бідноті спільними силами певну площу землі.

Лише в такий спосіб робота наших політосвітніх установ та закладів на селі буде продуктивна і йтиме із життям.

БЕРІТЬ ПРИКЛАД!

ПОДЯКА ЗА ЗРАЗКОВУ МУЗИЧНУ РОБОТУ

НАКАЗ № 49.

5-го травня 1929 року.

Трьохрічний досвід роботи полкшколи 295 стрілецького Дніпровського полку в галузі революційної похідної червоноармійської пісні, приводить до остаточного висновку, що серйозна постановка вивчення пісень може дати позитивні наслідки.

Про це говорить вечір пісні, даний школою на XII З'їзді Рад Шевченківщини, що дав повне задоволення слухачам.

Відзначаючи велику роботу курсантів та начскладу школи 295 стрілецького Дніпровського полку в цьому напрямі, оголошую всьому складові школи від служби подяку.

Окремо відзначаю глибоко-віддану, повну ентузіязму роботу в школі 295 стрілецького полку в справі музичного виховання червоноармійців викладача Черкаського Педтехнікуму тов. Лебединця.

Приклад школи 295 стрілецького Дніпровського полку повинно використати школам усіх частей дивізії і в майбутньому літньому періоді перенести в роти та команди.

Добра художня революційна пісня повинна прищепитися в частях дивізії.

Т. в. о. Командира Дивізії,
Начальник Штабу Дивізії *(підпис)*
Т. в. о. Військомдив
Начальник Політвід. Дивізії *(підпис)*
Вірно:
Начальник Шерегового відділу *(підпис)*

ХОРГУРТОК І КООПЕРАЦІЯ

(с. М.-Кринки на Кремінчуччині)

Хоровий гурток при місцевому сельбуді нещодавно підготував відповідний репертуар пісень і влаштував у сусідньому селі Бетягівщині, Кринківського р-ну платний вечір. На виторгувані кошти члени гуртка ухвалили дівчат хористок, батрачок та біднячок, 8 душ, кооперувати в М.-Кринківському ского-молочарському товаристві.

Тепер ще активніше працюють хористки та хористи в гуртковій роботі й поряд з цим беруть активну участь у молочарській кооперації.

Від редакції. Редакція із задоволенням відзначає цей факт, як виявлення громадського обличчя М. Кринківського хоргуртка й радить іншим гурткам взяти з нього приклад.

ВКАЗІВКИ ПОРАДИ ДОВІДКИ

ПОРАДИ ЗАПИСУВАЧАМ НАРОДНІХ ПІСЕНЬ

Серед нашого культурного активу на провінції є чимало людей, що мають охоту, а то й роблять спроби записувати народні пісні. Проте, не всі вони обізнані з вимогами, які забезпечують наукову вартість тих записів, і не раз звертаються по поради, що саме і як саме треба записувати.

Скажемо перше про те, що записувати? Для музичної етнографії (так зветься наука, що досліджує народню музику взагалі і народню пісню зокрема) мають інтерес чисто всі пісні. Немає пісень інтересних і неінтересних, немає записів вартих і невартих, коли, розуміється, вони зроблені грамотно. Але, щоб записувач не розгублювався в роботі, він повинен визначити собі якесь завдання відповідно до своїх сил, уподобань та обставин. Вкажемо для зразку кілька таких завдань: 1) записати народні пісні зі свого села, яких знають діти, ц. т. виявити репертуар дитячого віку,—а він може бути досить великий; 2) записати пісні парубоцькі або дівочі; 3) записати всі пісні, що їх знає якась одна особа; 4) записати з одного села по кілька зразків усяких пісень: весільні, весняні, петрівські, купальські, колядки й щедрівки, колискові, полільницькі й гребовицькі, наймитські, бурлацькі, чумацькі, строкарські, козацькі, любовні, родинні, горьові, жартівливі, п'яницькі, пісні до танцю і т. д.; 5) записати всі пісні одного з названих родів пісень в даному селі чи околиці; 6) записати пісні на два голоси (з підголоском); 7) записати пісні новітні, що складені або змінені за пожовтневі часи.

Коли записувач поставить перед собою одно з таких чи подібних завдань, то цим він внесе певну пляновість у свою роботу, надасть їй певної цільности, певного науково-дослідницького інтересу.

Щоб добре записувати народні мельодії, треба найперше добре знати елементарну теорію музики й нотне письмо, мати добрий слух, пильність та спостережливість і, нарешті, досвід. Навіть, коли є всі перші умови, а немає досвіду, записувач зазнає на початку чималих ваган і труднощів, і записи матимуть неминучі помилки та недогляди.

Отже, для успіху в роботі той, хто тільки-но береться записувати, повинен додержувати певної поступовости у виборі матеріялу до записування. Добре записувати на початку з власного голосу, з пам'яти мельодії перейняті, заучені від інших, добираючи зразу найпростіші, як-от: дитячі, колискові, обрядові (веснянки, щедрівки) і відтак переходячи до все складніших. Не зле перевіряти потім запис на інструменті (примірoм, на скрипці).

Техніка запису народніх пісень складається з таких моментів: 1) вірна фіксація (занотування) самої мельодії, 2) вірна передача ритму і 3) вірний запис словесного тексту. Всі ці три моменти запису вимагають якнайбільшої точности. Важлива не кількість записів, а їх докладність, правильність.

Записуючи мельодію, треба знати, що не всі народні пісні вкладаються у відомі нам з елементарної теорії мажорну та мінорну гами, і це не значить, що то є мельодії попсовані чи невірні: в народній пісні крім мажорного й мінорного є ще інші лади. Мельодію треба записувати по змозі в тій самій тональній висоті (в тім самім тоні), як її співають підчас записування Але коли записувач не дуже добре

орієнтується в дієзних та бемольних гамах, то нехай записує з того тону, з якого йому легше писати, зазначивши, однак, додатково, наскільки нижче чи вище співалося в дійсності.

В українській народній пісні теж часто трапляється альтерація певних ступенів ладу, ц. т. підвищення або зниження на півтона. В таких випадках це просто зазначається дієзом або бемолем. Але іноді при повторному співі, навіть тої самої строфи, співець виконує те саме місце мелодії або з альтерацією або без альтерації,—тоді це зазначається на письмі дієзом або бемолем у дужках перед відповідною нотою. Коли ж чується ледве помітне підвищення чи зниження, в кожнім разі менше, ніж на півтона, то про це треба написати серед словесних пояснень до мелодії, взагалі дуже бажаних [1]).

Українська народня пісня відзначається також, здебільшого, багатою мелізматикою, ц. т. оздоблюванням основних мелодичних ходів групами коротких перебіжних тонів, які ніби вплітаються поміж довші тони і зазначаються нотами дрібних ритмічних вартостей (шіснадцяті, тридцять другі). Сюди ж належать прикраси окремих тонів, т. зв. форшлагами та нахшлагами, що їх записують звичайно у виді дрібненьких нот.

Цих мелізмів не можна обминати, як то часто роблять недосвідчені записувачі, а коли їх свідомо пропущено через трудність передати на письмі, то це треба в поясненнях оговорити.

Двоголосі пісні записувати разом з підголоском (верхнім голосом). У пісні гуртовій—чи вона одноголоса, чи двоголоса — треба доконче відзначити частину, яку співає один (solo), і місце, де підхоплює гурт (coro). Це треба відзначати навіть тоді, коли записується гуртову пісню від одної особи.

Записати мелодію одної першої строфи (куплету) ще не досить. Її треба перевірити, переслухуючи пісню до самого кінця, і якщо в котрійсь іншій строфі певне місце мелодії співається інакше, то треба це місце неодмінно виписати окремо, як мелодичну варіяцію (ц. т. відміну, переінакшення) мелодії першої строфи.

Значно більше труднощів справляє записувачам зазначення ритмічної сторони пісні, зазначення співвідношення довгости тонів. Насамперед кожен записувач повинен затямити, що в народній пісні окрім звичайних простих розмірів на $\frac{2}{4}, \frac{3}{4}, \frac{4}{4}, \frac{6}{4}$, або $\frac{3}{8}, \frac{4}{8}, \frac{6}{8}, \frac{9}{8}$, і т. д. можуть бути ще й складні, комбіновані ритмічні групи:

$\frac{5}{4} = \frac{2+3}{4}$ або $\frac{3+2}{4}$, $\frac{5}{8} = \frac{3+2}{8}$ або $\frac{2+3}{8}$, $\frac{7}{4} = \frac{3+4}{4}$ або $\frac{4+3}{4}$ і т. п. Не завжди мелодія видержується від початку до кінця в одному розмірі, а буває, що протягом одної мелодії змінюється кілька „розмірів“. Тому обов'язок записувача в подібному випадку—тільки вірно записати справжню довгість кожного тону, не втискаючи мелодії силоміць в одноманітний розмір і не розділяючи її на однакові такти, та визначити ті ноти, на які припадає акцент (наголос; див. наш „Муз. словничок“) у співі. Але й справжню довгість тонів у поодиноких випадках буває визначити важко з повною точністю. Коли за ритмічну одиницю в пісні є, напр., чвертка, то інший раз доведеться констатувати, що одна чвертка в певному місці є трошки коротша від інших, — тоді її зазначають так: а якщо довша, то

Не є чужі для народньої пісні й тріолі (а), а зрідка й квінтолі (б), особливо в піснях

а) б)

речитативного (говіркового) характеру [2]).

Так само точно треба намагатися зазначити регулярні назви й передихи чи то між строфами, чи то між фразами, чи навіть серед слова й серед складу. Фермат треба по змозі уникати, записуючи натомість якомога точніше справжню довгість даної ноти.

[1]) Так само відзначити в поясненнях треба ті вигуки в пісні, що зовсім не мають виразної тональної висоти.

[2]) Про них див. статтю Л. Лісовсь кого.

Темп або скорість, з якою співається пісні, найкраще зазначити за метрономом, а коли метронома немає, то показати за допомогою секундової стрілки годинника, скільки секунд співається одна строфа пісні або її частина без фермат, а це дасть змогу вичислити потім, якій частці секунди рівна одна чвертка або вісімка в даній мельодії. В крайнім разі темп треба визначити словами: „поволі“, „помірно“, „швидко“ і т. п.

Не меншої точности вимагає також запис словесного тексту до мельодії. Слова треба записувати не так, як того вимагають правописні правила, а так, як фактично їх вимовляється в даній околиці взагалі й зокрема у співі, бо буває, що у співі вимовляють трохи інакше, ніж у звичайній розмові, напр.: у розмові „під“, а в співі „пид“, „ста-га-ну“ замість „стану“, „понади“ замість „понад“ і т. д.[3]).

Треба дбати, щоб слова кожної строфи відповідали даній мельодії, і навпаки. Коли записувати слова не підчас їх співу, а за проказуванням, то буває, що їх не можна „звести на голос“, бо чи попадаються зайві склади, чи то бракує одного-двох складів. Коли запропонувати співцеві проспівати цю строфу, то з'ясовується, що або співець проказав невірно, або є якесь відступлення у припасуванні тої самої мельодії до іншого тексту (ритмічна варіяція) або, нарешті, є зміна в самій мельодії (мельодична варіяція). Добрі наслідки дає такий процес записування тексту: спершу записують слова за проказуванням, а тоді перевіряють їх підчас співу, стежачи водночас і за мельодією, непевну строфу слід перевірити вдруге.

Загалом кажучи, запис повинен виглядати так, щоб як хто візьме його тямущий в руки, то міг би проспівати пісню від початку до кінця так, як чув її записувач.

Виконуючи найсумлінніше всі подані поради, записувач, проте, може в поодиноких випадках бути незадоволений зі свого запису, бо не все дається занотувати з точністю так через недостатність засобів нотного письма, як і через недосконаліcть нашого сприймання. Кожне таке незадоволення, вагання, труднощі треба неодмінно описувати словами; це тільки свідчитиме за пильність записувача, а не за його невміння. Не вповні точні записи, певно, не можуть стати за матеріял до наукового порівняння та наукових висновків, але вони становлять матеріял орієнтаційний в тому розумінні, що їх можна буде перевірити в разі потреби фахівцеві, якщо їх навіть „приблизний“ запис матиме щось оригінальне.

Наприкінці вкажемо решту потрібних до кожної пісні словесних пояснень: 1) яку назву пісня або даний тип пісні має в селі (записати буквально вираз місцевих людей); 2) чи співають її гуртом чи поодинці і хто (парубки, дівчата, жінки, старі люди); 3) при яких нагодах чи оказіях вона виконується; 4) чи це пісня місцева чи зайшла, хто її приніс і де навчився; 5) від кого (ім'я, прізвище, вік), де (село, район, округа), коли і хто записав. Добре також, щоб записувач окремо додав і свої враження та спостереження з приводу пісні.

Володимир Харків

[3]) Російські чи польські та перекручені слова, як і слова непристойні, соромицькі не треба міняти, залишаючи, їх так, як співають у пісні.

Хорові та музгуртки, ви повинні взяти участь у соціялістичному змаганні на музично-культурному фронті.

Беріться ж за цю справу негайно.
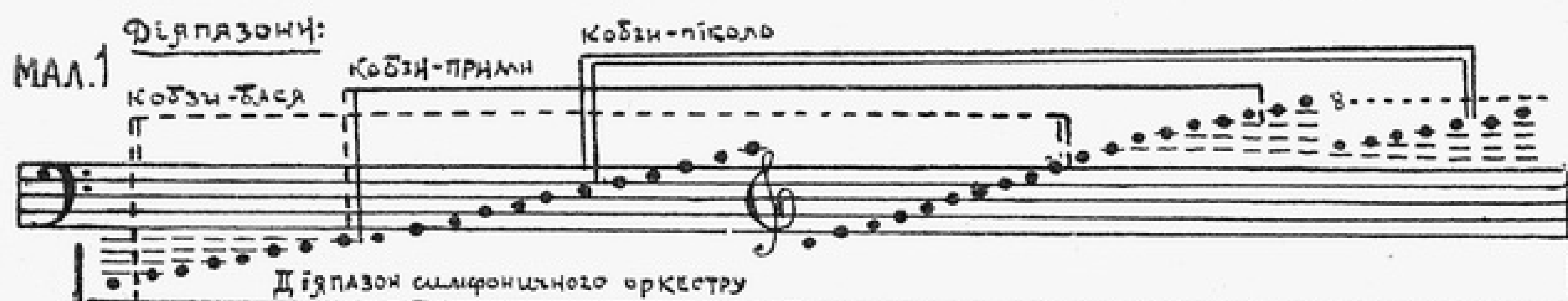
ОРКЕСТР З УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНІХ ІНСТРУМЕНТІВ

(Продовження[1])

VIII. ОРКЕСТРОВІ ТИПИ КОБЗ

Кобза-бандура одного типу, маючи 4 октави, не може охопити усього діяпазону звуків, що їх вживається в музиці, і через це виникає потреба в інструментах, які б могли доповнити діяпазон кобзи до потрібного.

Коли ми подивимось на занотований діяпазон кобзи і порівняємо з діяпазоном симфонічного оркестру, то побачимо, що треба додати, так у верхньому, як і в нижньому регістрі найменше по октаві.



Тоді можна буде оперувати вже майже 7-ма октавами, а це вже більш-менш може задовольнити.

Щоб не ускладняти гру на оркестрових інструментах, треба, щоб вони були настроєні так само, як і прима, а щоб зробити оркестр з конструктивного боку нескладним, — треба кількість різнорідних інструментів в кожній групі, якомога зменшити.

Всім цим вимогам відповідає така комбінація з оркестрових кобз (мал. 1). Найнижчий регістр охоплює кобза басова, що має діяпазон в 4 октави: від „фа“ контроктави до „фа“ другої октави. (Ноти для кобзи-баса треба писати октавою вище, ніж вони звучать, для того, щоб було зручніше їх читати і щоб гра по нотах на ній не вимагала специялізації, тобто той, хто грає на кобзі-примі міг коли завгодно перейти й грати басову партію).

В середньому регістрі, панує кобза-прима, тобто звичайна кобза з діяпазоном в 4 октави: від „фа“ великої октави до „фа“ третьої октави. Верхній регістр віддано бандурі-пікольо. Вона має теж 4 октави: від „фа“ малої до „фа“ четвертої октави. (Ноти для неї, з тих самих міркувань, треба писати октавою нижче, ніж вони звучать).

Таким чином, маємо три інструменти (пікольо, прима й бас), що мають однаковий обсяг звуків і однакову транскрипцію, і кожний звучить на октаву нижче від попереднього. Кількість специялізацій в цьому складі оркестра зведено до мінімуму, а в той же час інструменти вийшли невеликими (крім може баса) і зручними для читання нот. Усі ці три типи оркестрових кобз обнімають діяпазон майже в сім октав і дуже добре сполучаються між собою, відносно розподілу

Типи оркестрових кобз



бас прима пікольо

[1]) Перші статті в „М.-М.“ № 1, 3-4.

партій. Зовнішнім виглядом вони нічим не відрізняються одна від одної, крім розміру (розмір прими дано в „М.-М.“ № 1). Найбільшим інструментом є басова кобза, найменшим—пікольо.

Для того, щоб зручніше було тримати басову кобзу її становлять на залізну ніжку чи то складну (як у віолончелі), чи то просто дерев'яну.

Ці три типи кобз становлять основну групу оркестру з українських народніх інструментів, і вона щодо свого значення нагадує смичкову групу (смичковий квінтет) симфонічного оркестру, цебто її можна вживати окремо або, якщо оркестр у повному складі трудно організувати, можна грати й на самих кобзах.

Найменше число інструментів, що повинні складати такий кобзарський ансамбль, чотири: пікольо—1, прим—2, бас 1. Навіть у такому складі можна грати досить складні речі, і такий ансамбль, у чотири інструменти, звучить далеко краще від ансамблю з десятка однотонних кобз. Оркестр з таких кобз працює в Харківському клюбі „Металіст“ протягом двох років і цілком виправдав себе так з боку конструктивного, як і з боку звучности.

Склади ансамблів з оркестрових кобз подаємо табличкою. (Див. нижче).

Кількість виконавців / Назва інструментів	4	6	8	10	12	15
Пікольо	1	1	2	2	3	3
Прима	2	3	4	5	6	8
Бас	1	2	2	3	3	4

Середнім складом для клюбів можна вважати ансамбль з 8-ми інструментів, бо ця кількість кобз при відповідній оркестровці дає найкращу звучність і можливість правильно розподілити партії. Щодо більших складів, то найкраще звучить ансамбль з 15 кобз; силою звуку він може дорівнюватись оркестрові з балалайок та домр у 25 чол.
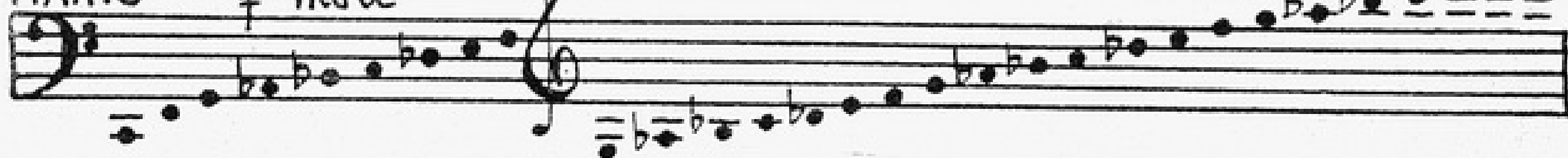
IX. СТРІЙ КОБЗИ

Стрій кобзи залежить від звукоряду тих мельодій, що їх виконується на ній. Отже їх може бути досить багато.

Найбільш розповсюджений є, т. зв. стрій чистого мажору, цебто струни кобз настроюється в діятонічній мажорній гамі (мал. 2). Вживають такого строю народні кобзарі при виконанні танкових мельодій, козачків і багатьох пісень. Другий, теж поширений стрій—мінорний, коли кобзу настроюється в гармонійній мінорній гамі (мал. 3). Народні кобзарі вживають цього строя переважно при виконанні дум.
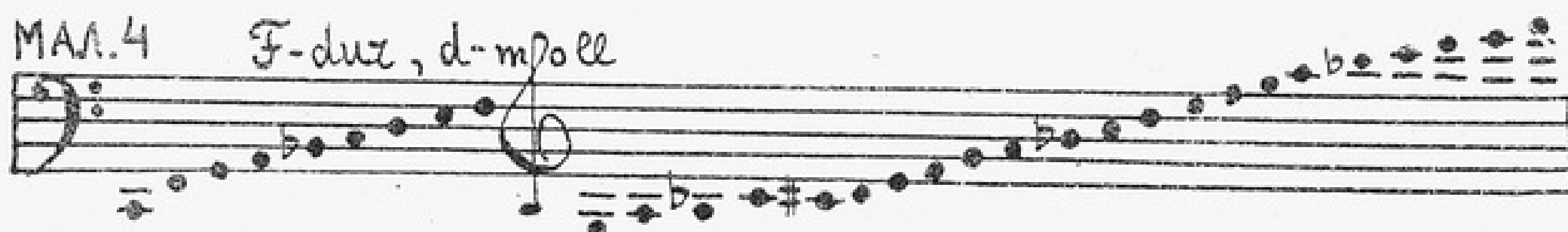


Деякі кобзарі, виконуючи думи, вживають ще дуже характерного строю, в основу якого лягла т. зв. „угорська гама“ (мад'ярський тетрахорд), яка відрізняється від звичайного гармонійного мінору тим, що має підвищений четвертий ступінь. Рецитації кобзарів, які вживають цього строя, вражають своїм піднесеним настроєм і до того ж, завдяки тому, що тут утворюється два осередки мельодії, вони звучать інтересно і увесь час держать слухача в напруженні, тоді як звичайний гармонійний мінор при виконанні дум швидко набридає.
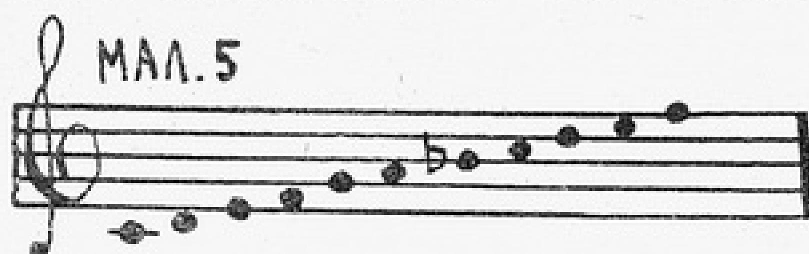


Є ще один стрій, який має багато позитивного—це стрій мажору з рівнобіжним мінором. Тут до звичайного мажору в середньому регістрі додано ввод-

ний тон (до-дієз) для мінору, що дає можливість робити модуляцію з мажору (фа) в паралельний мінор (ре). Цей стрій викликаний до життя тим, що багато укр. пісень побудовані так, що потребують модуляції з мажору в паралельний мінор або навпаки (мал. 4).



Всі ці строї можна вживати і в ансамблевій грі, але за найзручніший (на початку праці з оркестром) слід вважати останній. Можливість грати і в мінорі, і в мажорі, не перестроюючи кобз, багато значить, особливо на перших кроках організації оркестра, коли учасники не оволоділи інструментами та не розвинули свого слуху остільки, щоб змогли швидко й точно настроювати їх.

Є ще способи настроювання бандури, але з музичного боку вони нічим не відрізняються від вищенаведених. Напр., маючи стрій „фа мажор" (мал. 5) і перестроївши „сі-бемоль" на „сі", матимемо „до мажор", а перестроївши „мі" на „мі-бемоль" матимемо „сі-бемоль мажор" і т. д.



Цих перестроювань вживають для того, щоб змінити висоту мельодії, яку виконується. Напр., кобзар хоче виконати якусь пісню, акомпануючи собі або іншому співцеві на кобзі. Обсяг пісні від „до" 1-ої октави до „фа" 2-ої. Якщо співак має низький голос, йому буде важко співати її в тоні „фа", і кобзар, підтягнувши „сі-бемоль" на „сі", може грати цю пісню в тоні „до", тобто понижує мелодію на кварту. Тоді пісня буде звучати в межах: „соль" малої—„до" 1-ої октави.

Таким чином, не змінюючи, власне, строю кобзи (був мажор і залишився мажор), дістають іншу гаму і тим пристосовують кобзу до голосу співака.

X. ПИТАННЯ НОТАЦІЇ ДЛЯ БАНДУРИ

Є ще одне питання, на якому треба зупинитися, а саме: стандартний тип кобзи має стрій „фа мажор". Це зроблено ось через що: спроби довели, що при такій довжині струн, як на нашій кобзі, найкращий звук буває, коли ми її настроюємо в тоні „F". Крім того, цей тон є найкращий для середнього голосу при виконанні народніх пісень. Ноти ж для кобзи пишеться в тоні „до-мажор", цебто на кварту нижче і, таким чином, бандура являє собою інструмент нібито транспонуючий.

Причина цього полягає в традиції. Колись хтось почав писати ноти для кобзи в тоні „до", щоб не ускладняти собі роботу бемолями, дієзами та бекарами, а настроював свій інструмент у такому тоні, в якому йому було зручніше акомпанувати собі. Поки кобза була в загоні, поки її не визнавали, все йшло ніби гаразд, але зараз виходить конфуз.

Кобзу можна сполучати й її сполучають з іншими інструментами, як-от, скрипка, флейта, кларнет тощо. Т. Козицький в брошурі: „Музика—Масам" дає цілі таблиці можливих сполучень кобзи з іншими інструментами. Мені довелося чути один такий випадковий ансамбль з двох кобз, гобою і гармошки. Звучання було надзвичано цікаве. Або таке сполучення, як кобза і фортеп'яно? Ні з якого боку його не можна заперечувати. Тут-то й постає нова справа—треба транспонувати або партію кобзи, або фортеп'яна чи інших інструментів. Незручність такого писання нот для кобзи ясна кожному. Треба відкинути наш консерватизм і писати ноти для кобзи так, як вони звучать, цебто в тоні „F" (фа-мажор). При цьому способі відпадає потреба і в третьому ключі (теноровому), що його вживають, а це теж не аби-який плюс.

(Далі буде)

Л. Гайдамака

ЯК НАСТРОЇТИ ПІЯНІНО АБО РОЯЛЬ

Нині анекдотом було б запрошувати настройщика для того, щоб витягти з-під рояльної клавіятури п'ять карбованців, що впали туди, і платити за це десять карбованців. Уже багато з власників клявішних інструментів привчилося самотужки чистити ці інструменти й цим забезпечують їхнє зберігання. Настроювати ж піяніна та роялі береться ще небагато. А проте, це цілком можлива справа для музик, що мають добрий музичний слух,—треба лиш сміливість та терпіння. Таємниць, чогось



надзвичайно го в справі
настроюван ня немає! Взя-
вши це гас ло та нижче
викладені пр авила й засо-
би та поря док настрою-
вання, мож на розпочи-
нати діло, і по кількох
терпляче про роблених
спробах мож на навчитися
настроювати. Хай буде на-
стройка ще слаба, та од-
нак краща за розбитий ін-
струмент або настройку
провінціяль них настрой-
щиків, серед яких чимало
шахраїв.

Для настроювання піяніна треба перш за все придбати деякі інструменти, дуже нескладні: а) один із зазначених на малюнках А, Б, В ключів, щоб він відповідав кілкам інструменту, який настроюється, б) вивертачку (одвертку) та в) двоє клинців. Один з клинців являє собою звичайну паличку твердого дерева, завдовжки 25-30 см., у діяметрі 1 см; середину її кругло обточено, а кінці спущено клином, довжиною 5 см. кожен та обклеєно шкірою, а ще краще замшею.

Другий клинець—це маленька колодочка, обрізана клином в один бік і так само обклеєна.

Маючи ці інструменти треба розпочати настроювати так.

Знявши кришки (мова йде про піяніно), одгвинтивши модераторну плянку, коли вона є, треба, надавивши клявішу „ля" 1-ої октави, знайти струни, (а по них і кілки цього „ля"), які й настроюється за камертоном тону „ля" („А") і поставити ключа на верхній кілок. Порядок розподілу кілків такий: на кожний вер-



хній кілок за кріплено лі-
ву струну хору одної ноти
(хор ноти ск ладається з
трьох струн), на середній
кілок — серед ню струну й
на нижній — праву стру-
ну. Вивіривши ноту за ка-
мертоном і знайшовши,
що вона зву чить непра-
вильно, закла- даємо дов-
гий клинок пс між правою
та середньою струнами
хору, щоби во ни не звуча-
ли, а тоді вільну ліву струну
хору підвищу ємо до звуку
камертону.

Далі переставляємо клинок так, щоби звучала й середня струна, тобто закладаємо його між правою струною цього ж хору та лівою струною хору слідуючого й підвищуємо її до звучання першої струни, що настроєна за камертоном.

Нарешті зовсім виймаємо клинок, щоби звільнити третю струну, яку так само підтягаємо до звучання двох перших струн. Три струни мусять давати чистий унісон, тобто при одночасному звучанні жодна з них не повинна виділятися з загального звуку, звукова хвиля

мусить бути рівною, без призвуків вібрації.

Ця дія в настроюванні хору струн зветься з'єднанням хору.

Підчас роботи ключем лікоть правої руки, що саме настроює струну, обов'язково повинен спиратися на плянку механізму, коли настроюється піяніно, а при настройці рояля лежить на передньому брусі. Ні в якому разі не можна, щоби лікоть висів. Повертати кілок треба рухом китиці руки, злегка зігнутої. Ключ слід рухати поволі, плавко, без різких ривків. Підчас роботи ключем, при підвищенні або зниженні струни, ліва рука натискає відповідний клявіш, а слух стежить за змінами звуку. Підвищувати чи знижувати звуки треба обережно, найменшими долями тону, пильно стежачи за рухом (підвищенням або зниженням) звуку.

Настроївши першу ноту „ля“ 1-ої октави, треба переставити ключ та клинок на „ля“ малої октави, яку настроювати в октаву ноті „ля“ 1-ої октави, настроєної за камертоном.

Настроївши чисту октаву, взяти „мі“ 1-ої октави, цебто квінту до ноти „ля“ малої октави, підвищити її до моменту звучання майже чистої (трохи нижче) квінти, вивірити звучання її, як кварти з тоном „ля“ 1-ої октави: коли вона (кварта) не різка, з'єднати хор і настроювати ноту „мі“ малої октави.

Притому, октави треба настроювати завжди чистими, а квінти „притупленими“ остільки, щоб вони не давали ясно-фальшивого звучання інтервалу квінти. Коли квінти строїти чистими, а не „притупленими“, то температура настройки не зійдеться, бо остання настроєна нота температури („ре“ першої октави), яка повинна звучати в квінту з нотою „ля“ першої октави (настроєної за камертоном), звучатиме значно вище. Отже, через це квінти обов'язково повинні бути зниженими або „притупленими“.

Температурою чи розбивкою зветься настройка середньої частини інструменту за способом не чистих, а знижених чи „притуплених“ інтервалів.

Порядок так званої „великої температури“ такий:

1) Ля 1-ої октави,	11) Ре-дієз 1-ої окт.
2) Ля малої октави,	12) Ре-дієз мал. „
3) Мі 1-ої „	13) Ля-дієз „ „
4) Мі малої „	14) Фа 1-ої октави
5) Сі „ „	15) Фа мал. „
6) Фа-дієз-1-ої окт.	16) До 1-ої „
7) Фа-дієз мал. окт.	17) Соль „ „
8) До-дієз 1-ої окт.	18) Соль мал. „
9) Соль-дієз „ „	19) Ре 1-ої „
10) Соль-дієз м. окт.	

Остання настроєна нота „ре“ 1-ої октави мусить зійтися в квінту з основним „ля“ 1-ої октави. При настроюванні температури квінтами й октавами, настроєну квінту перевіряють квартою, як це було зазначено вище.

Коли підчас настроювання виникають інші інтервали, перевіряється звучання великої терції, яке не повинно бути „м'яким“, в противному разі—очевидно в попередній роботі зроблено помилку. Наприклад, настроївши „до-дієз“ 1-ої октави (8-й тон температури) ми дістаємо 1-шу терцію (ля—до-дієз), яку треба перевірити тризвуком. „ля“—малої, „До-дієз“ і „Мі“—1-ої октави. Наколи терція „до-дієз“ непомітна в акорді, тобто звучить „м'яко“, то це визначає, що якась із попередніх квінт надто знижена.

Настройку температури рекомендуємо перевіряти двома акордами(див. 11 стор.) або звичайними мажорними тризвуками в хроматичному порядкові. В такому разі звучання терцій повинно бути злегка різким, тобто не повинно затушковуватися.

Настройка решти частин інструменту—правої та лівої, робиться октавами від тонів температури (настроєної), перевіряючися квінтами та квартами.

Є ще друга температура, що зветься малою, з якої користуються настройщики з гострим слухом. У цій темпера-

турі октаву замінено квартою й порядок її такий:

1) Ля 1-ої окт.	8) Ре-дієз 1-ої окт.
2) Ля малої „	9) Ля-дієз м. „
3) Мі 1-ої „	10) Фа 1-ої „
4) Сі малої „	11) До „ „
5) Фа-дієз 1-ої „	12) Соль „ „
6) До-дієз „ „	13) Ре „ „
7) Соль-дієз „ „	

Остання настроєна нота „ре“ 1-ої октави повинна обов'язково зійтися в квінту з „ля“ 1-ої октави.

Цю температуру перевіряється мажорними тризвуками та мінорними секстакордами (див. вище). Настроюючи басові ноти, хори яких подвійні, користуються з короткого клинка, і цим же клинком настроюють весь рояль (і баси, і дисканти).

Настрюючи піяніна, треба користуватися довгим клинком, бо його можна продівати між молоточками, і робити треба так, щоби вільний кінець його лежав на плянці механізму незалежно від побудови останнього.

При настроюванні піяніна зручніше користуватися ключем з 8-гранною відтулиною (див. мал. В), і ставити його на кілок так, щоби лікоть завжди спирався на механізм.

Завдяки тому, що здебільшого доводиться мати діло із старими інструментами або дуже пошкодженими вогкістю, а струни в таких інструментах дуже „спускаються“ (головне в дискантах) і не витримують камертонної настройки, то в таких випадках дисканти строїться по басах, коли останні спустилися менше за дисканти, тобто „ля“ малої октави строїться по „ля“ великої октави, а тоді вже „ля“ 1-ої в октаву „ля“ малої й далі в порядкові одної з зазначених темпаратур. Я здебільшого розповідав про настройку піяніна, бо це справа складніша. Настройка рояля провадиться таким же чином, як і піяніна.

Роялі та фортепіяна різняться один від одного лише конструкцією, а принцип розподілу кілків і струн той самий, виключаючи старовинні інструменти (зустрічаються рідко), з подвійними дискантовими хорами.

Ф. Артемів

ОТАК ПРАЦЮЙТЕ!

(Клюб ім. т. Артема на марганцевій рудні ім. Комінтерну на Криворіжжі)

При клюбі на рудні існував колись гурток духової музики, але, на жаль, у гуртку не провадилося виховавчої роботи, і гурток потрапив на непевний шлях професіоналізму, вимагаючи плати. Кілька місяців робітники не мали оркестру, тим часом, як правління підшукувало доброго керівника, що знався б не лише на музичній роботі, а й на постановці клюбної роботи взагалі. Нарешті, в листопаді м/р. правління клюбу запросило на керівника т. М. Ткаченка, який і взявся до організації музгуртка. На початку записалося 40 чол. з робітничої молоді, але не всім пощастило працювати, бо не вистачило на всіх інструментів. Вправи гуртка відбувалися двічі на день (в залежності від зміни) по три години з перервами. Завдяки добрим умовам роботи, активності гуртківців та вмілому керівництву з боку т. Ткаченка—гурток за п'ять місяців своєї праці вже має чималі досягнення й, не зважаючи на свою молодість, уже виступав на пролетарських святах. Самий склад оркестру—так званий кавалерійський, на 18 осіб.

Перші кроки нашої „музучоби“ проходили гуртківці по-одинці до тої пори, аж поки гуртківець не вивчав нотні знаки, розміщення їх на лінійках, аплікатуру інструменту й вигравання гам. Далі перейшли до ритмічних вправ усім колективом гуртка. Зараз кожну п'єсу гуртківці проробляють поодинці під контролею керівника, далі групами однорідних інструментів і нарешті всім колективом на загальній репетиції. Звичайно, оркестр ще не зміцнів і з технічного боку ще слабенький, та однак, уже відчувається ритмічність і чистота виконання.

Працює гурток за пляном і в тісному зв'язку з іншими гуртками. Позверх того, гурток присвячує одну годину на тиждень ознайомленню з біжучим політичним моментом. Готуючись ретельно до загального перегляду своєї роботи в дні 1-го травня, гурток вивчив новий репертуар: „Вічний революціонер“ М. Лисенка, „Эй, ухнем“—Глазунова, „Дубинушку“, попурі з революційних та побутових пісень.

Бюро гуртка уважно стежить за громадською роботою гуртка та старанно гуртує його в єдиний міцний колектив.

Від редакції. Робота гуртка побудована правильно і якщо так скерував її т. Ткаченко, то слава йому й честь, як кажуть. Одно зауваження зробимо і гуртковi, і керівникові: вони повинні якнайбільше використати український репертуар для духового оркестру, виданий ДВУ та „Укр. Робітн.“, що його ми подавали в „Муз.-Мас.“ (Див. „Наше листування“ в № 3-4 та в цьому №-рі).

КОМСОМОЛЬ

Широке розгортання музичного життя на Україні викликало досить значний потяг до музичної освіти і серед комсомольців. Комсомольський осередок Музично-драматичного інституту ім. Лисенка у Києві на сьогоднішній день має 55 чол., що працюють в галузі музичній різних фахів: піяністи, інструменталісти, вокалісти. Ведучи перед в академічному житті Інституту, утворюючи тим самим академічний актив його, комсомольці проводять і досить значну громадську працю, впливаючи на організацію всього нашого нового рядянського будівництва в пляні мистецькому. Подаючи свою ініціятиву у всіх ділянках музичного життя, слідкуючи за правильним виконанням учбової роботи всіх студентів, широко беручи участь у винесенні музики в широкі маси робітництва й селянства—цей молодий кадр наших мистецьких робітників закладає здорову базу для набуття нашим ВИШ'ем того обличчя, що він його повинен мати в нашому радянському суспільстві.

Нижче подаємо автобіографії декого з комсомольців, студентів—музик.

ГРИГОРІЙ КОНЦЕВИЧ

Народився я 1904 р. на Волині в с. Млинищі в селянській сім'ї. З малих років залишився без батьків. До 1919 р. був батраком, а тоді робітником у дядька. 1920 р. вступив до комсомолу і працював у муз. та драм. гуртках, а восени вступив до Житомирських педкурсів.

1923 р. закінчив педкурси і працював, як учитель співів, у Певківській та Крошенській 7-мирічних школах, де керував і хор. гуртком при сельбуді, та був секретарем Крошенського комсомольського осередку та завідувачем хати-читальні.

1924 р. вступив до Київського муз.-драм.-інстит. ім. Лисенка на диригентський факультет (хоровий відділ). Тут працював як член виконбюра, голова профкому „Робос" та представник від студентства до Київської міськради. Ініціятор організації осередку ЛКСМУ при інституті, в якому працював як секретар з часу організації до 1928 року з невеликою перервою.

Зараз я—студент інституту симфонічного відділу, дирижентського факультету.





К. КОРНІЇВ

Народився 1905 р. в с. Єлисаветградка в сім'ї робітника-залізничника. Середню освіту дістав у Могильові-Под. за рахунок залізниці. З 1922 р. я найнявся поденником, а тоді й постійним робітником (клепальником) на залізницю, де працював до 1925 р., коли Учпрофсож відрядив мене до консерваторії на свою стипендію.

Біда моя була в тому, що для гри на скрипці у мене, як у молотобійця, руки були непідходящі та й був я там з комсомольців один. Вже пізніше організував я комсомольський осередок, що в 28 році зріс до 50 ч. В цьому ж році я склав іспита в інституті ім. Лисенка і вчуся на І-му курсі. Учитися трудно, бо почав пізно, а все ж не пасу задніх і граю в інститутському симфон. оркестрі. Зараз працюю за секретаря осередку й члена райкому ЛКСМУ та членом профкому інституту. 1926-27 р. був членом Київськ. Міськради. Скінчивши Інститут гадаю піти в робітничі масі—до тих, що післали мене вчиться, щоб дати їм те, чого навчився сам; особливу увагу зверну на дітей робітничих, на підвищення їхньої культурности.



С. Кавун.

С. КАВУН

Народився 1905 р. в селі Клишках, Глухівської окр. Батько, працював більше як слюсар та музичний майстер (духових струментів) покіль не осліп від праці.

ЦІ-МУЗИКИ

В 1919 р. я почав працювати у Ревкомі, а в травні пішов разом з сільським комуністичним загоном в армію. В 1920 році — був одним з організаторів комнезаму в себе в селі, з якого року і членом цієї організації. До 1923 року без перерви працював у вол. КНС та райКНС, як обраний від незаможників 3-х волостей Шостенського повіту.

В 1923 р. був командирований Окр. КНС та Губпосекром Чернігівщини в Муз. Драм. Інститут ім. Лисенка, як здібний до музики (був за



Всеволод Шпірко

керівника сільського духового та струнного оркестру більше 2-х років). Через малу підготовку був переведений до музпрофшколи, яку закінчив 1920 р., а тоді вчився в музтехнікумі, і знову таки в інституті ім. Лисенка, де й зараз учусь.

Весь час навчання виконував різну громадську, професійну та політичну роботу.

Своєю метою ставлю бути музично й культурно освіченою людиною, по свойому фаху — педагогом-організатором і по закінченню ВУЗ'у піти в товщу працюючих (які надіслали мене вчитись), — провадити культурну революцію.

ШПІРКО

Народився 1907 р. в сім'ї сільського вчителя в м. Великий-Токмак. Закінчив двоклясну школу. 1922 р. вступив на завод „Червоний Прогрес" у столярський цех і в фабрзав. школу, скінчивши останню через 3 роки із званням модельщика 5 розр. Там же дістав і командировку до Києвського музтехнікуму. Але спершу вчився 3 роки в І-й профшколі, і вже її скінчивши, прий-



Давид Гальперін

нятий був до муз-драм. Інституту ім. Лисенка, на І-й курс профосвіти. Комсомольцем я з 1925 р.

ДАВИД ГАЛЬПЕРІН

Народився я 1910 р. у м. Сатанові, на Проскурівщині. Батько мій служив касиром. Я вчився в трудшколі, яку й закінчив 1925 р. Тоді ж був прийнятий до лав ЛКСМУ. В 1923 р. купив собі скрипку й почав учитись. Вчився сам й керівництво брав від приїжджих музик. При допомозі з боку комсомольської організації, мені вдалось вступити до 1-ої Києвської музпрофшколи. Я енергійно взявся за вчення і в 1928 р. скінчив профшколу. За цей час я дуже успів під керівництвом проф. Бертьє, багато виступав, мав навіть рецензію („Радянське Мистецтво" № 16 за 1928 р. „Молодняк росте").

Увесь час перебування в профшколі я був головою учкому. В 1928 р. вступив до ін-ту ім. Лисенка. За час перебування в ін-ті багато виступав в різних концертах. Працюю технічн. секретарем осередку ЛКСМУ.



КОНДРАЦЬКИЙ ПАВЛО

Народився я 1907 р. в Ромодані. Батько з походження селянин-батрак, потім — коваль у києвських залізничих майстернях.

Інтерес до гри на скрипку в мене з'явився 11 років. Бажаючи вчитися музики, я влітку 1922 р. пробрався до Києва на дахові товарного потягу (за це мене тягали довго) взнати, чи можна вступити до музичної школи, але в мене жодної підготовки не було, грошей так само і мої пляни луснули.

Восени 1923 р. завдяки моїм настирливим зусиллям мене прийнято до консерваторії. Три роки вчивсь я в музпрофшколі, яку 1927 р. в тяжких умовах закінчив. 1927 р. механічно вступаю до музтехнікуму, а з ліквідацією останнього переводжусь до ін-ту ім. Лисенка 1928 р. на ІІ-й курс.

Моє завдання — набути та понести знання в гущу робітничо-селянських мас.

Тяжко здобувати музичну освіту пролетарю. Але я всі зусилля приkладу, щоб допомогти партії та радвладі будувати пролетарську державу та нести в маси наші культурні надбання.

ТРИБУНА tr музкорів

БОЛЮЧІ НАСЛІДКИ ХИБ В КАПЕЛІ „ЗОРЯ“

Капела „Зоря“ афішується, як „художня“ та ще й „показкова“, має на афіші цілу низку витягів з рецензій, начебто й поважних осіб. Отже керівник клюбного хоргуртка йде слухати її, як зразок для себе (а маса—внаслідок голосної реклями).

А, що ж бачить він, її слухавши? В кращому разі це—трафаретна художність, яка не підіймається вище формально „акуратного“ виконання, без усякої творчости, тієї творчости, яка б „за душу вхопила“.

Хиб у цієї „показкової“ капели чимало, насамперед—у репертуарі.

Міць складає свій репертуар з орієнтацією на „Думку“: в репертуарі—і зразки руської та світової музики, і оригінальні твори наших українських музик, і, так звані, народні примітиви.

Це гаразд.

Але, як „показкова“, капела мала б показати найхарактерніші твори того чи іншого музики.

Це далеко не завжди додержує М. Міць. Наприклад: Чайковський змальовується зовсім нехарактерним для його творчости хором „Радісно, весело“ з оп. „Винова Краля“. Треба ж знати, що цей твір написано із спеціяльною метою, в особливому стилі, і він зовсім не може характеризувати Чайковського. А малоосвічений керівник хоргуртка приймає його як показовий для Чайковського.

Друге: Бородін у М. Міця показаний „хором поселян“ з оп. „Князь Ігор“. Твір цей, безумовно, характерний для композитора, але тут нова хиба: М. Міць ніяк не спроможний виявити цю музику суто-руську. Де повинна почуватись широчінь степу, безвихідна туга переможеного половцями народу, там М. Міць дав якусь нудьгу й тільки. Ми цей твір багато разів чули і в опері, і на концертах, і не разу не чули такого млявого, безбарвного виконання його.

Найбільша ж хиба М. Міця,—це його примітиви. Народній примітив—це велика цінність, якщо з ним умієш поводитися. Коли відома виконавиця народніх пісень Ірма Яунзем передає якусь народню пісню із специфічною для тої чи іншої національности особливістю в тембрі голосу, вимові тощо, так того ж вимагає етнографізм її концертів. Ну, а коли це робить М. Міць, тобто „чоло показкової“ капели в звичайному художньому концерті та ще й як навмисне, з надуманою утрировкою, то це вже, вибачте... з „художністю“ ніяк не в'яжеться.

Пригадуємо колишні концерти капели „Дух“ під кер. Ф. Соболя: там даючи примітив (але в художньому виконанні), тут же демонструвалося цю ж пісню в обробці кращих українських композиторів.

Оце педагогічний підхід до розвитку мас.

А що ж дасть М. Міць, ганяючись за дешевим ефектом, не соромлячись фальшувати народнє багатство.

Окремо слід поговорити відносно „пропаганди“ Міцем «народньої пісні» „Сирень цветет“. Музикою це—якесь убозство, а своїм змістом—сама порнографія.

Найгірше ж те, що „показковість“ уже має свої наслідки: деякі малоосвічені керівники хоргуртків йому наслідують, навіть ще збільшуючи утрировки, а поганий дух „сірені“ отруїв усе повітря на Донбасі.

Це велика хиба для нашої масової музроботи, і її замовчувати далі—злочин.

І. Галкин

Єнакієво, Артем. округи.

Увага! На стор. 17-18—продовження „Короткого словничка муз. термінів“ (вирвати й зложити їх учетверо).

Додаток до журналу
„Музика—Масам“ № 5-29 р.

„КОСАРІ“

мішаний хор

Слова А. Усатенка

Музика Ів. Лисенка

Maestoso

(М.М. ♪ = 144)

f Solo

1. Степ у-кри-ло ряд по-ко-сів, пах-не ско-ше-
2. Гей! на-пруж-тесь, ду-жі ру-ки, степ ши-ро-кий—

на тра-ва. гру-ди го-лі, но-ги бо-сі
без кін-ця. Гей! і хви-лю-єть-ся, як мо-ре,

sf

і без шап-ки го-ло-ва, гру-ди го-лі,
шов-ко-ви-ста-я тра-ва, і хви-лю-єть-

p

но-ги бо-сі і без шап-ки го-ло-ва.
ся як мо-ре шов-ко-ви-ста-я тра-ва.

pp

За 5 купл. *f* Гей!

Fine

3. Гей! Гей! Гей!

не кри-чить при - каж - чик, пан кля - тий

не кри-чить при - каж - чик зза - ду. пан про - кля - тий

не сто-їть, о - ре степ ра - дян-ська вла - да,

гей! гей! гей!

кли - че степ: „па нам не жить!" о - ре степ ра -

гей! „па нам не жить!"

дян - ська вла - да, кли - че степ: „па - нам не жить!"

4. *Гей, навкруг жовтіють ниви...*
Скінчим тут,—туди підем.
Вкриють поле колективи
Й до комуни шлях проб'єм.

5. *Так напружтесь, дужі руки,*
Вріжся, косо, у траву!
В праці—щастя, в праці—радість,
В праці—смерть чека панву!

Поправка. В тактах 6, 9 та 10 треба не бекар, а дієз.

а понад декою коротші (вищі тонами) струни (приструнки). На деці посередині прорізується відтулину різної форми (голосник). Кількість струн в теперішніх бандурах пересічно коло 30, але є й до 50. Стрій бандур здебільшого діятонічний, але нині є й хроматичні бандури, що робиться різними способами. Способів гри теж є два: 1) лівою на басах, правою на приструнках і на басах (Киевсько-Чернігівський та Полтавський), 2) Обома і на басах і на приструнках (Харківський). Докладніше дивись „Муз.—Мас." № 5, 10-11 за 1928 р. та №№ 1 і далі за 1929 р. Бандурист—ігрець на бандурі (докладніше див. там-же).

Баритон, італ. baritono (барітоно)—1) Чоловічий голос, середній між басом та тенором (ближчий до тенора зветься теноровий або ліричний, а ближчий до баса—басовий або драматичний); розвинений діяпазон (обсяг голосу) баритона: від „соль", „ля" великої октави до „соль" „ля" 1-ої октави. В хорі баритони співають партію 1-го баса. 2) Мідний духовий інструмент; має приємний м'який тембр і тому йому часто пишеться соло.

Баркарола, італ. barcarola (баркароля)—[Від італ. слова barca (барка)—лодка]—пісня італ. човнарів (лодочників), переважно венеціянських. Ритм її звичайно вкладається в такт на 6/8.

Bassa ottava (баса отава) — грати октавою нижче.

Бас, італ. basso (басо) — 1) Низький чоловічий голос; є бас кантанте (basso cantante), ц. т. високий баритональний бас, і бас-

профундо (basso profundo), ц. т. низький бас. В хорі вони співають: кантанте—1-го баса, а профундо—2-го баса. Розвинений діяпазон баса: мі, фа — великої октави — фа, фа-дієз—1-ої октави. 2) Муз. інструменти духові й струнні, що виконують низькі партії: в дух. орк.—бас, бас-туба; в симф.—контрабас, бас-тромбон, бас-клярнет; в орк. нар. інстр.—балалайка бас і контрабас, домри бас і контрабас і т. д. 3) Найнижчий голос у багатоголосній композиції, основа гармонії (звідси й назва його в науці гармонії—генерал-бас).

Basso ostinato (басо остінато)—муз. речення в басу, що повторюється довгий час.

Basson (басон)—див. Фагот.

1) Battuta (батута) 1) тактовий удар; 2) диригентська паличка; a battuta (а батута)—в такт.

Бекар, фр. Becare—знак (♮), що припиняє чинність знаків дієза та бемоля (все це знаки альтерації), що стояли перед нотою, перед якою поставлено бекар. Напр. було „до-дієз", далі стоїть „до-бекар", значить треба грати „до".

Бемоль, франц. bémol—знак—(♭) альтерації, що знижує звук на півтона; подвійний (дубль) бемоль (♭♭)—знижує звук на цілий тон. Напр., „до-бемоль"—грається „сі"; „сі-дубльбемоль" треба грати як „ля".

Bene (бене), ben (бен)—добре.

Berseuse (берсез)—колискова пісня.

Bis (біс)—двічі, виконати вдруге (тому це слово й кричать виконавцям, коли хочуть, щоб вони повторили пісню чи музику).

Bocca (бока) — рот; a bocca chiusa (а бока к'юза)—з закритим ротом.

Camera (камера)—кімната. Musika da camera —див. Камерна музика.

Campana (кампана)—дзвін, що його вживається в оркестрах. Campanella (кампанелля)—дзвіночок.

Cantabile (кантабіле)—походить від слова canto" (див. нижче), означає—„співучо", плавко переходячи від звуку до звуку.

Canto (канто), cantus (кантус)—1) спів; 2) поставлене перед нотоносієм це слово означає, що це партія співця, а поставлене в оркестровій партитурі означає, що інструмент грає в унісон із голосом. Canto primo (канто прімо)—перший дискант. Canto secondo (канто секондо)—другий дискант. Cantando (кантандо)—нароспів. Cantus firmus (кантус фірмус)—голос, даний, тоб-то запозичений композитором (у музиці середневіччя—здебільшого з старовинних церковних співів), до якого він дописав інші голоси.

Canto figurato (канто фігурато)—прикрашений спів. Cantus planus (кантус плянус) або Cantus Gregoriano (кантус Грегоріяно)—старий церковний спів з однакової довжини звуку. Canto recitativo. (канто речитатіво)—спів як речитатив (див.) Canto Ambrogiano (канто Амброджано)—амвросіянський спів (IV ст.).

Canzona (канцона), Канцона—пісенька в „легкому" стилі. Cansonetta (канцонета), Канцонета—невеличка канцона.

Capella (капелля), Капеля—церковний хор по католицьких церквах, що складався з чоловіків та хлопчиків; пізніше—такий же хор

з органом або оркестром. У нас капелями звуть великі показові хори з чоловіків та жінок (наприклад, капеля „Думка", округові державні капелі); іноді звуть капелою навіть самий оркестр.

Capelli-t (капеллі-т) — капельмайстер (див.).

Capo (капо) — початок. Da capo al fine (да капо аль фіне)—з початку до кінця (fine).

Capriccio (капріччо), Капрічіо—каприз, цеб-то музична п'єса в вільному стилі, в якому автор не додержує якоїсь певної музичної форми.

Capriccioso (капріччозо) — вередливо, капризно, примхливо.

Carezzando (карецціандо), Carezzevole (карецціеволе)—м'яко, легко, зв'язуючи звуки.

Carmagnole (карманьоль), Карманьйола—савойський танок із співом.

Cassa (каса) — барабан (див.). Gran cassa (гран-каса)—великий барабан.

Кастаньєти, Castagnettes (кастаньєтт)—еспанський ударний інструмент: дощечки з твердого дерева, виточені трохи подібно до круглої дерев'яної ложки; коли ними стукати одну об одну, то вони дзвінко клацають. Є кастаньєти, що надіваються на пальці, а є й на спеціяльних ручках. Вживається їх в оркестрах та балетними артистами при виконанні еспанських танків.

C—dur (це-дур) — тональність „до мажор".

Celesta (челеста), Челеста або Целеста—інструмент подібний до піяніна, з кля-

віятурою, що примушує коливатися металічні пластинки (камертони).

Cello (челльо)—віольончеля (див.).

Ces (цес) — „до бемоль“. 1) Ces (з великої букви)—„до бемоль“ великої октави, ces (з малої)—„до бемоль“ малої актави. 2) тональність: Ces (з великої букви) або Ces—dur (цес-дур)—„до бемоль мажор“, a ces (з малої) або ces-moll (цес-молль)—„до бемоль мінор“.

C-moll (це-молль)—тональність „до мінор“.

Chanson (шансон) — пісня. Chansonette (шансонетт)—пісенька. Шансонетка—пісенька „легкого жанру“ з непристойними натяками; шансонетки співалося по колишніх „шантанах“ або „одкритих сценах“.

Chant (шан)—спів.

Choeur (кер)—хор (див.).

Choral (хораль). Хорал — 1) в католицькій церкві—мелодія григоріянського співу; 2) у протестантській церкві—церковні співи, що розвинулися почасти з католицьких хоралів, а почасти з мелодій народніх, використаних Лютером для створення хоралів, простих і легких для виконання парафіянами; до співу останніх органіст на органі дає яку вгодно складну музичну розробку.

Ciaconna (чакона). Чакона—італійський танець, помірний, в $^3/_4$. Цей же танець є й в Еспанії.

Cis (ціс) — 1) до-діез. 2) Cis (з великої літери)—до-діез великої октави, cis (з малої)—до-діез малої октави. 3) Cis-dur або Cis (з великої)—до-діез мажор, а cis-moll або cis (з малої)—до-діез мінор.

і до кол. Росії (придворний балет та балетні трупи з кріпаків у поміщиків). Ставши загальнодоступним театральним видовищем, створивши кадри артистів-танцюристів професіоналів, руський балет дістав світової слави так артистами, як і музикою, що її почали писати видатні композитори: П. Чайковський („Лебедине озеро“, „Красуня, що спить“, „Щелкунчик“), О. Глазунов („Чотири пори року“, „Раймонда“) й ін. В пожовтневій музиці треба відзначити балет Т. Глієра „Червоний мак“, що дечим зачіпає революційну тему. Нині маємо й перший укр. балет М. Вериківського „Весняна Казка“, де використано укр. танки, веснянки та інш.

Барабан, італ. cassa (каса), франц. — tambour (тамбур) або caisse (кесс)—ударний інструмент: циліндр, з обох боків затягнений шкірою. Є барабани великі й малі, що широко вживаються в оркестрах різних типів. Звук дістають, б'ючи по шкірі спеціяльними паличками або билом.

Банда, італ. banda (банда)— маленький хор або інструментальний ансамбль переважно з духових інструментів. В Італії назву банда застосовується до мідної групи оперного оркестру та до військового оркестру. Взагалі в операх бандою зветься додатковий, найчастіше дух. оркестр, що грає за сценою або навіть і хор за сценою.

Бандура— багатострунний щипковий, муз. інструмент український. Частини його: 1) опуклий резонатор (корпус)—коряк, насланий верхняком (декою), 2) короткий гриф (ручка) та голівка. По грифові йдуть басові струни (бунти),

Болеро — еспанський танок з кастаньєтами (див.) на $^3/_4$.

Bravura (бравура) — хоробрість, пишність. Бравурна муз. п'єса—пишна, технічно важка п'єса.

Brevis (бревіс) — нота, довжиною рівна двом цілим нотам.

Brillant(e) [брійян(т)] — блискучо, пишно.

Brio (бріо) — запал. Con brio (кон бріо), brioso (бріозо)—із запалом.

Бубон — ударний музичний інструмент: дерев'яний обруч з одного боку затягнений шкірою або бичачим пузирем, в обручі прорізані щілини і в них прикріплено брязкальця; іноді брязкальця привішені на шворочках, натягнених навхрест на вільній від шкіри стороні обруча. Вдаряють по шкірі рукою або ведуть пальцем.

Бунт—басова струна на бандурі.

Burla (бурла), burlesca (бурлеска) — жартівлива муз. п'єса.

Бурре, франц. bourrée — жвавий старовинний французький танок на $^4/_4$.

Buffo (буфо)—комічний; опера-буф — комічна опера; basso buffo (басо-буфо) — бас на комічних партіях.

СКОРОЧЕНІ СЛОВА Й ЗНАКИ

B. = Бас (Basso). Контрабас (Kontrabasso).

B. O.=Basso ostinato.

Brill. = Brillant(e).

♮ бекар, ♭ = бемоль.

СЛОВА НА БУКВУ „С“
(УКР. „К“, „Х“, „Ц“, „Ч“, „Ш“)

(Слова, що їх не подано на букву „С“, див. ще на букву „К“ та „Q“)

„С“, „с“ (це) — 1) тон до (do) при визначенні тонів гами латинськими буквами, 2) С (велике)—„до“ великої октави, „с“ (мале)—„до“ малої октави (див. „М.—М.“ № 2, „Нотна грамота“), 3) тональність: „С“ (велике)—„до мажор“, а „с“ (мале)—„до мінор“.

Каватіна, італ. Cavatina (каватіна)—невелика арія ніжного характеру, помірного руху. Каватінета, cavatinetta—невелика каватіна.

Каденція, каданс, cadenza (каденца), cadence (каданс)—1) колоратурного характеру соло співака (або інструмента) перед закінченням п'єси чи її частини. 2) Гармонічна побудова, що звучить закінченням музичного речення. Переконливість каденції залежить від акордів, що входять до її складу, та від того, на яку—наголошену чи на ненаголошену—частину такту ці акорди припадають. Каденції бувають: 1) автентичні, 2) плагальні, 3) складні, 4) перервані, або фальшиві та 5) половинні (див. кожну окремо).

Caisse (кес)—див. Барабан.

Calando (каляндо) — зменшуючи силу звуку; звичайно, при цьому й уповільнюють темп.

Calmato (кальмато), con calma (конкальма)—спокійно, не поспішаючи.

Calore (кальоре) — запал. Con calore (кон кальоре), caloroso (кальорозо)—із запалом.

МАТЕРІЯЛИ ДЛЯ САМООСВІТИ

НОТНА АЗБУКА ДЛЯ САМОНАВЧАННЯ

Стаття друга

Звернімося тепер з нашими знаннями до людських голосів. Найперше визначмо нотним письмом найкоротший вживаний обсяг кожного голосу:

1) Сопрано — від однорисового do (c) до дворисового sol (g).

2) Альт — від малого la або sol до дворисового mi (e).

3) Тенор — від малого do (c) до однорисового sol (g), але це при умові теноровиx нот в басовому ключі писаних, а в ключі sol (скрипковому) звучання тенорового діяпазону пишеться в першій та другій октаві, цебто октавою вище проти басового.

4) Бас — від великого Fa (F) до однорисового re (d).

Далі кожен голос, виконуючи свій діяпазон за клявіятурою, помітить, що між деякими ступенями основного звукоряду є переливи або переходові звуки, які приходяться саме на чорні клявіші. Через таку свою природу чорні клявіші не мають самостійної назви, а для їх означення беруться назви сусідніх білих клявіш, з так званими хроматичними знаками підвищення чи зниження на один півтон. Такими знаками є:

1) Дієз — знак підвищення, 2) бемоль — зниження, 3) бекар — знак відмови, що звільняє всяку ноту від чинности дієза або бемоля.

♯ ДІЄЗ ♭ БЕМОЛЬ ♮ БЕКАР
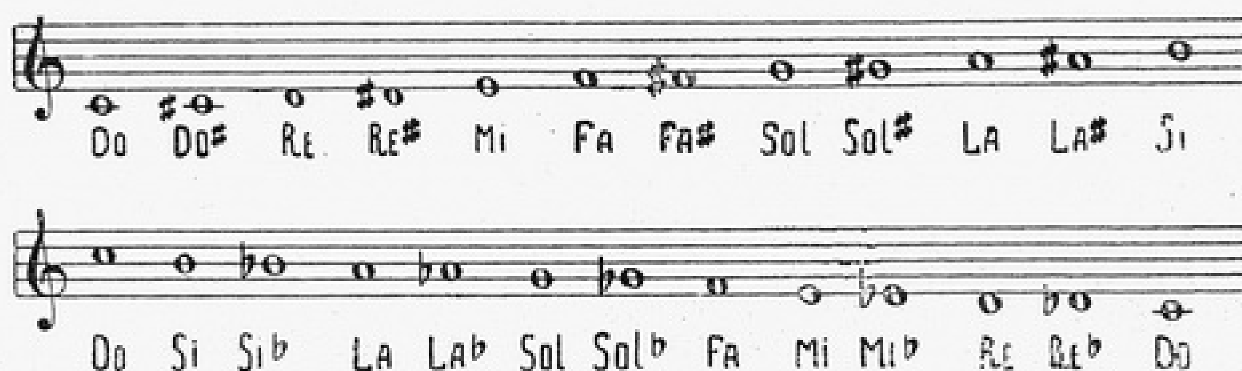
Коли тепер заграємо послідовно всі клявіші (білі та чорні) першої-ліпшої октави вгору та вниз, то спостерігатимемо таку картину (мал. 2):

В цім ряді перша група двох чорних клявіш за рухом нот вгору, дістає назви „до дієз“ та „ре дієз“, а за рухом вниз — „ре бемоль“ та „мі бемоль“. Друга ж група трьох чорних клявіш за рухом нот звукоряду вгору дістає назви „фа дієз“, „соль дієз“, „ля дієз“, а за рухом вниз — „сі бемоль“ (замість „ля дієз“) „ля бемоль“ (замість „соль дієз“), „соль бемоль“ (замість „фа дієз“).

Як бачимо, в цім ряді чорна клявіша всякої октави одержує при дієзах назву сусідньої з лівого боку білої клявіші, а при бемолях назву сусідньої з правого боку білої клявіші. Всі ці сусідства являють відстань проміж себе або інтервал (або різницю щодо висоти звуків), яка зветься півтоном. Цей півтон вважається найменшою різницею в висоті звучання кожного з двох сумежних звуків.

Природньо, що два півтони в своїй послідовності дають цілий тон. Коли ми виміряємо тепер віддаль між основними ступенями, то матимемо для кожної октави таке становище: діятонічний цілий тон знаходиться в парах звуків Do-re, re-mi, fa-sol, sol-la, la-si, а між нотами mi-fa і si-do ми маємо натуральний півтон (без переходових чорних клявіш або без перелива), котрий так само, як і натуральний цілий тон, ми повинні називати діятонічним півтоном, цебто півтоном, який складається з назв двох сусідніх ступенів. В цьому відношенні ми маємо в нашому

Мал. 2

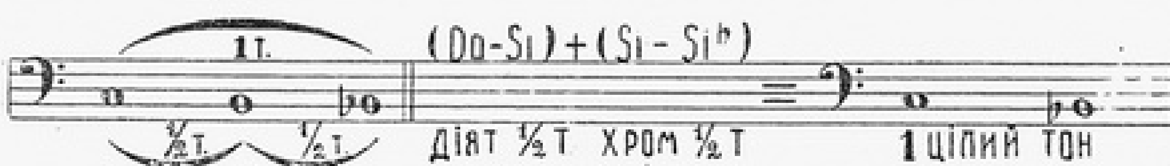


півтоновому клявішному звукоряді півтони двох гатунків: 1) хроматичні—do та do ♯, re та re ♯, fa та fa ♯, sol та sol ♯, la та la ♯, si та si ♭, la та la ♭, sol та sol ♭, mi та mi ♭, re та re ♭, 2) діятонічні—do ♯ та re, re ♯ та mi, mi та fa, fa ♯ та sol, sol ♯ та la, la ♯ та si, si та do, si ♭ та la, la ♭ та sol, sol ♭ та fa, mi ♭ та re, re ♭ та do.

Звідси робимо висновок: цілий тон раз-у-раз складається з одного хроматичного та одного діятонічного півтона, наприклад:



Тут re та re дієз — хроматичний, а re дієз та mi—діятонічний півтон, а ввесь перехід re-mi — цілий тон.



За літерними означеннями нот з хроматичними знаками ми додаємо до літерної назви при дієзі склад is, (іс), а при бемолі склад es (ес) і, таким чином, можемо одержати тепер таку лаву назв:

1) до дієз = cis (ціс); ре дієз = dis (діс); мі дієз = eis (ейс); фа дієз = fis (фіс); соль дієз = gis (гіс); ля дієз = ais (айс); сі дієз = his (хіс);

2) до бемоль = ces (цес); ре бемоль = des (дес); мі бемоль = es (ес, — два „е“ злилися в одно); фа бемоль = fes (фес); соль бемоль = ges (гес), ля бемоль = as (ас, — „а“ та „е“ злилися в „а“); сі бемоль = b (бе), а не hes (хес).

Зауважуємо в цих лавах ноти mi ♯ (eis), si ♯ (his), do ♭ (ces), fa ♭ (fes).

Для цих нот окремих чорних клявіш бути не може, через натуральні півтонні відношення mi-fa, fa-mi, si-do, do-si.

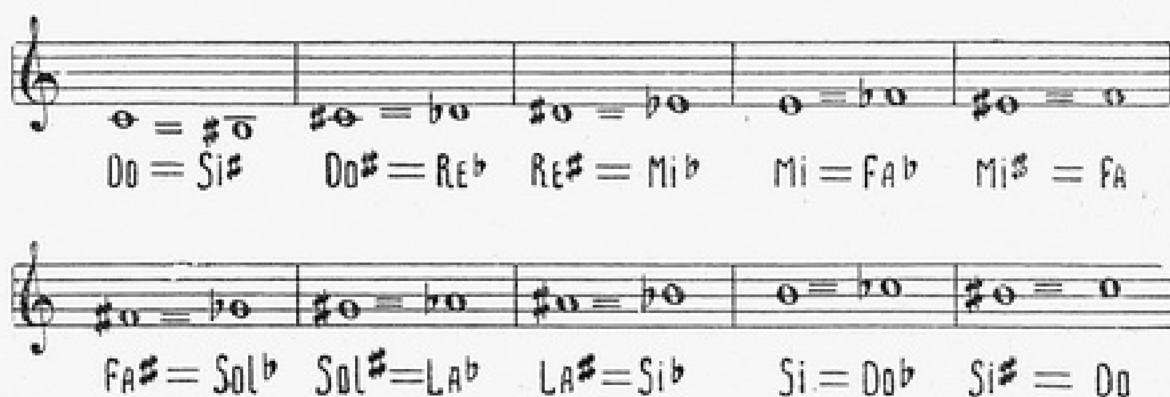
А тому ця хроматична четверня нот запосідає місце сусідніх білих клявіш, а саме: eis = fa, his = do, ces = si, fes = mi.

Таку однаковість двох звуків, за якою вони, маючи різні хроматичні назви, займають ту саму клявішу й звучать виходить однаково,—ми звемо енгармонізмом, а самі звуки енгармонійними один з одним. Коли ми візьмемо хроматичний звукоряд, що йде півтонами вгору або вниз, то знайдемо в ньому енгармонізм майже для кожної ноти. Таким способом ми одержимо ряд таких енгармонізмів (мал. 5).
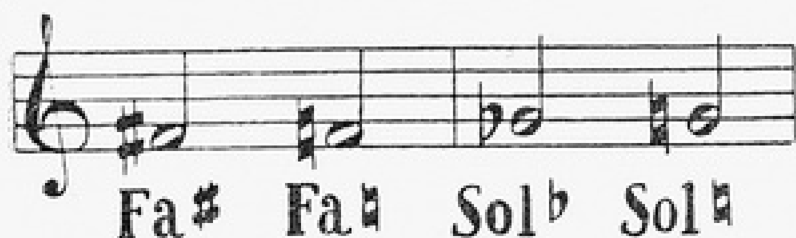
Енгармонізм грає величезну ролю в музичному письмі, як висновкові логічного музичного мислення. Річ в тому, що хроматичні знаки надають мелодійному ходові певного руху з інерції, цебто підвищений звук лине далі вгору а знижений—далі вниз. Отут то й важливо не помилитися в хроматичних знаках та в їхній доречності. Візьмемо, наприклад: mi-fa-fa ♯-sol — хід цілком натуральний та логічний (вважаючи, що fa ♯ є хроматичне підвищення натуральної ступені fa й природньо тягнеться до sol).

Коли ж ми візьмемо хід — mi-fa-sol ♭ — sol ♮, то він буде неприродній, нелогічний, коли вважати sol ♭ зниженою ступенню, яка за інерцією повинна тягнутися вниз до ноти fa, а не назад до sol ♮.

Мал. 5



Нам лишається ще сказати кілька слів про третій хроматичний знак — бекар (♮), якого так само ставлять перед нотою, що перед цим мала знак дієза або бемоля, а від моменту прилучення до неї бекара звільняється від усяких поштовхів, повертаючись до свого натурального становища, наприклад:



Бувши загальним знаком відмови або знищення дієзів та бемолів, бекар перед нотою, з свого боку, виконує функцію знака зниження після тієї самої ноти з бемолем. Отож надалі в поступовому поясненню, коли ми познайомимося з різними новими звукорядами (гамами), ми зустрінемо випадок, коли відкинутий нами перед цим хід — mi-fa-sol - sol ♮, зробиться логічним та неминучим своєю ортографією. Цей випадок станеться в звукоряді (гамі), де sol буде натуральною ступенню, після якої sol-бекар буде підвищеною ступенню гами. Ось тут ми й зрозуміємо значення енгармонізму та логіку, якої він додає до музичного писання.

Л. Лісовський

СУЧАСНИЙ СИМФОНІЧНИЙ ОРКЕСТР

Сучасний симфонічний оркестр є найскладніший музичний апарат так через різноманітність і кількість інструментів, що входять до його складу, як і тому, що вимагає надзвичайного уміння й техніки щодо володіння й керування ним.

Симфонічний оркестр поділяється на п'ять груп: 1) смичкові інструменти, 2) дерев'яні духові інструменти, 3) мідні духові, 4) щипкові й 5) ударні.

До складу смичкової групи входять такі інструменти: скрипки перші й другі, альти, віольончелі й контрабаси. Вони складають половину всього оркестру, а завдяки тому, що вони охоплюють майже весь діяпазон оркестру, завдяки технічним можливостям та цільності звучання, цій групі часто доручають окремі місця творів. Крім того струнові інструменти являють собою надзвичайно вдячний що до виразности й нюансовки матеріял.

До складу групи дерев'яних духових увіходять: флейти, гобої, клярнети, фаготи; всі ці інструменти поділяються на родові, тоб-то основні інструменти, і видові, що подібні до перших своїм зовнішнім виглядом і способом давання звуку, але відрізняються від них діяпазоном (кількістю звуків, що їх може давати цей інструмент) та тембром (характером звуку), наприклад, велика флейта (родов. інструм.) й мала флейта (вид. інстр.), гобой (род. інстр.) і англійський ріжок (вид. інстр.) і т. д.

Відповідно кількості дерев'яних духових інструментів, а почасти і мідних, в симфонічному оркестрі відрізняють подвійний або нормальний склад (всіх інструментів по два), потрійний, четверний, а останнього часу навіть п'ятерний склад (твір „Весна священная" сучасного композитора Стравинського).

Інструменти мідної групи: вальторни, сурми, тромбони й туба.

До духових інструментів, що їх уживається в симфонічному оркестрі, слід віднести так само фісгармонію й орган.

Щипкові інструменти: арфа, гітара, мандоліна. І нарешті, ударні: літаври, тарілки, великий барабан, рояль, ксильофон та інш.

Примітка: струнова група, нормальний склад дерев'яних духових інструментів, дві вальторни, дві сурми і двоє літавр складають так званий малий симфонічний оркестр, а з додатком двох вальторн, трьох тромбонів та туби утворюється великий симфонічний оркестр.

СМИЧКОВА ГРУПА: СКРИПКА

Скрипка є найрозповсюдженіша з усіх смичкових інструментів. Походячи од віоли, старовинного інструмента, що його вживалося ще на початку X століття, вона швидко удосконалювалася (1430—1530 р.) і досягла у XVIII столітті найвищої точки свого розвитку (докладніше про це див. у „М.-М", №№ 6, 7 за 1928 р.)

Скрипка являє собою довгеньку скриньку, зроблену з тоненьких дощечок і має дуже характерну форму, трохи подібну до числа „8". На грифові скрипки (див. малюнок) натягується чотири струни — „соль", „ре", „ля", „мі", які настроюють квінтами; їх підтримує підставка (кобилка). Всі струни кишкові, лише струна „мі" часто буває метальова, а струну „соль" (басок), крім того обмотується тоненьким срібним або мідяним дротом (канітелью).

Підчас гри скрипку кладуть межі лівим плечем та підборіддям, а пальцями лівої руки натискають струни, через що струни робляться більше або менше коротшими й дають звуки різної височини. Уживають лише чотири пальці лівої руки (крім великого), при чому вказуючий палець зветься „перший", а слідуючі по порядку, „другий", „третій" та „четвертий". Коли грають на струні, не притиснувши її пальцем, то такі звуки зветься відкритими або пустими й позначаються знаком О, цифри ж 1, 2, 3, 4 — означають відповідні пальці. Права рука водить по струнах смичком (тростина, на яку натягують кінське волосся, натерте ка-

ніфоллю) і таким чином з струн видобувається звук.

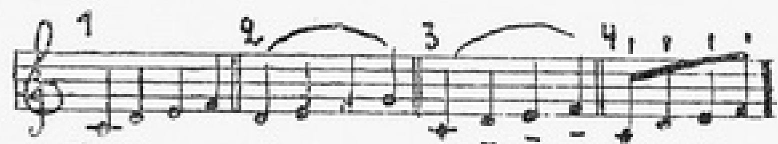
Діяпазон скрипки починається з „соль" малої октави й доходить вгору до „ре" четвертої, а в сучасних композиторів (Мясковський) до „сі", четвертої октави, при чому цей діяпазон ще збільшується вгору за допомогою так званого „фляжолету".

Ноти для скрипки пишуть виключно в скрипковому ключі, хоча при Бахові вживали альтовий, ба навіть басовий ключ.

Скрипка має сім позицій, тобто різних положень лівої руки на грифові. Коли першим пальцем беремо першу ноту після пустої струни, то це є перша позиція; коли першим пальцем беремо другу, нижчу на грифові, ноту після пустої струни, це буде друга позиція й т. д. Решта пальців залежить від першого пальця. За допомогою позицій і переходів з одної з них у другу і є можливі ті віртуозні пасажі, гами й трелі, що їх виконують на скрипці.

Найбільше пишуть для скрипки одноголосні партії, але на ній можливо брати одночасно й 2, 3, 4 звуки. Два звуки, коли їх беруть одночасно на скрипці звуться подвійними нотами, три й чотирі звуки—акордами. Не всі подвійні ноти чи акорди зручні для виконання. Найзручніші з них ті, до складу яких увіходять пусті, вільні струни.

Техніка правої руки має теж дуже велике значення при грі на скрипці. Найменша зміна в способі ведіння смичком зараз же відбивається на тембрі звуку. Через це на скрипці можливі різні ефекти в залежності від різноманітних рухів смичка. Відзначимо деякі прийоми, що їх найбільше вживається. Рух смичка зліва направо зветься „смичком униз" і позначається знаком ⊓, рух справа наліво—„смичком вгору" і позначається /\. Коли кожній ноті відповідає один рух смичка, то це зветься „detachée" (деташе).



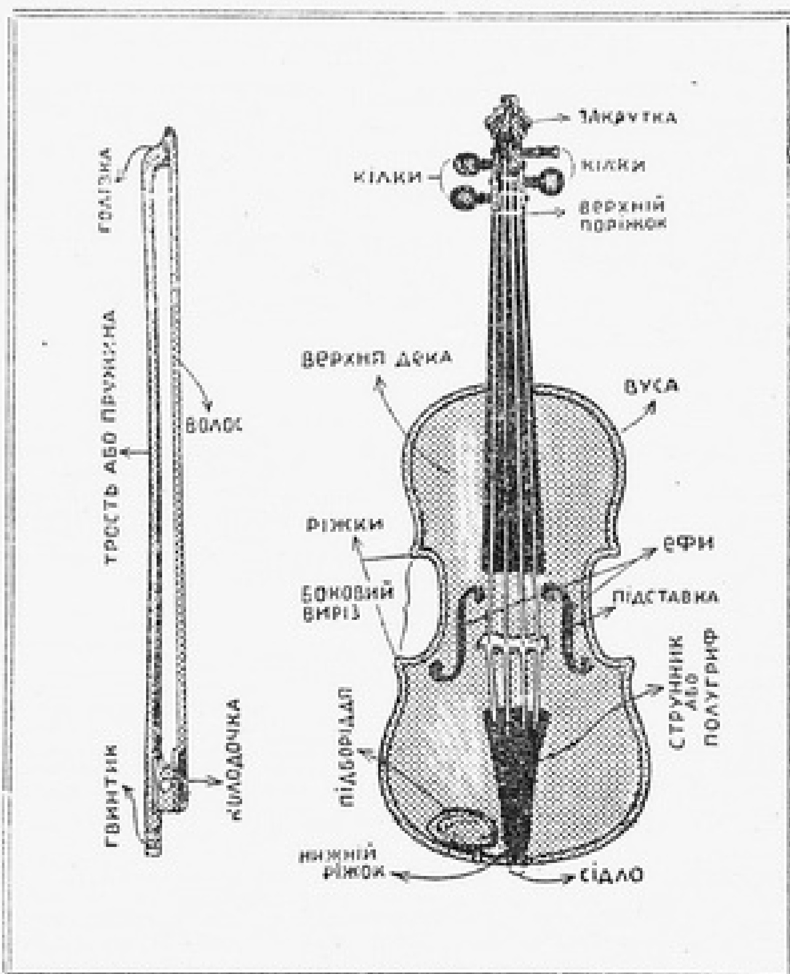
1. „Detachee" (деташе), 2) коли на один смичок припадає кілька нот—це зветься „legato" (легато), 3) „portamento" (портаменто)—важкі звуки, 4) „spiccato" (спікато)—стрибаючі звуки.

Водячи смичком біля самої підставки, маємо металічний звук — „sul ponticello" (суль понтічелльо), водячи біля грифа—затушкований звук—„sul tasto" (суль тасто). Дуже часто на скрипці грають не смичком, а щипком пальців правої, а деколи й лівої руки. Цей ефект зветься „pizzicato" (піццікато). Коли після піццікато знову треба грати смичком, то це позначають словом „arco" (арко), тоб-то „смичок". Іноді по струнах водять не волосом смичка, а тростиною—„col legno" (коль леньо). Цей прийом вживають з часів Берліоза. Особливий ефект маємо ще від застосування так званої „сурдини"—маленького гребінця, що його надівають на кобилку й таким чином затушковують звук. „Glissando" (глісандо)—теж прийом, який дуже часто вживають у сучасних симфонічних творах. Він полягає в тім, що скрипач притискає пальцем будьяку струну й водить ним по ній вгору чи вниз, від чого скрипка наче виє.

Зялишається сказати лише про фляжолети. Це звуки, що мають подібність до свисту і даються легким доторканням до струни пальцями лівої руки. Вони пояснюються „обертонами". Фляжолет буває натуральний, коли доторкаються пальцем до відкритої струни, і штучний, коли спочатку струну натискають міцно одним пальцем, а крім того злегка торкаються до неї іншим пальцем.

В симфонічнім оркестрі скрипки поділяються на перші й другі, тобто перші грають перший голос, а другі—другий. В сучаснім симфонічнім оркестрі буває від 8-ми до 16-ти перших скрипок і приблизно таке ж число других. Через велике число виконавців кожна з цих груп при потребі поділяється на кілька різних партій. Це позначається слово „divisi" (дівізі)—„поділені". Коли вся група знов має грати в унісон, тоб-то в один голос — пишуть „unis". (уніс.).

Досить прослухати будьякий симфонічний оркестр, щоби переконатись у тій значній ролі



яку виконує скрипка в симфонічному оркестрі. Завдяки її виразності, рухливості, багатству фарб і різноманітності прийомів, їй доручають всілякі відповідальні партії, починаючи з широких співочих мельодій (Чайковський, Р. Корсаков) і кінчаючи гротескними, гострими пасажами й „глісандо" у Стравинського й Прокоф'єва.

В. Рибальченко

З музичного життя

„ДЕНЬ МУЗИКИ" В КИЄВІ

„День музики" провадився з 23 березня до 6 квітня. В переведенні його взяли участь такі організації: Культвідділ КОРПС, ВУТОРМ, Політосвіта, Муз.-драм. Інститут ім. Лисенка, Київський Симфанс, Робітнича Консерваторія та Музпрофшколи.

Всі концерти відбувалися головним чином по робітничих клюбах крім виступу Київського Симфансу (симфонічний ансамбль), що відбувся в Буд. Комун. Освіти та „Музичної спартакіяди"—в Оперному театрі.

Перед кожним концертом члени ВУТОРМ'у зачитували доповіді про завдання „Всеукр. Дня Музики", й значення його в історії розвитку української музичної культури.

Всього відбулося 10 концертів.

Перший концерт у клюбі водників 23/III влаштувала перша музпрофшкола. В програмі концерту, крім камерних, вокальних та інструментальних річей, були й оркестрові: Гайдна—Симфонія, Лисенка—Гавот, Мусоргського—Гопак та Верьовки—народні пісні. Присутніх було до 800 чоловіка. Найбільше подобались: симфонія Гайдна, народні пісні для оркестру—Верьовки та пісня „По опеньки ходила" у виконанні вокального квартету.

Другий концерт 24/III в клюбі Металістів відбувся силами Ін-ту ім. Лисенка. В цьому концерті симфонічний оркестр під керуванням диригента Київської опери Орлова виконав уривки з опери Моцарта—„Дон-Жуан". Цікаво відзначити, що й тут найкраще сприймали інструментальні речі, хоч вони були й досить складні. Піяніста—студента Райціна після Лістових „Мефісто-вальса" та „Ноктюрна" публіка викликала два рази. „Дон-Жуан" також, не вважаючи на пізній час, слухали уважно.

Влаштовано також концерт для дітей в приміщенні клюбу Радторгслужбовців 31/III силами першої музпрофшколи. Тут найбільше використано виконавські сили дитячого відділу, як-от: хор, ударний оркестр.

Робітнича консерваторія виступала в клюбі заводу „Більшовик". В програмі концерту, крім „Льодолому" Леонтовича, „Умер поет" й „Шевченкові"—Стеценка та кількох романсів Лисенка—всі речі неукраїнські.

2-га музпрофшкола влаштувала концерт для єврейського населення, єврейською мовою.

5-та музпрофшкола влаштувала концерт у своєму приміщенні для робітників.

Головними ж і центральними концертами „Дня музики" треба вважати концерт Симфансу та „Спартакіяду".

Концерт Симфансу, що відбувся 1/IV, цікавий тим, що складався виключно з творів української симфонічної музики: 2-ої симфонії—Л. Ревуцького, сюїти „Козак Голота"—Козицького ескізів на народні теми—Золотарьова, а також „Галицьких пісень" у супроводі оркестру Ревуцького та „Думи" з опери „Хвесько Андибер"—Золотарьова.

Перед концертом Симфанс (що разом з цим відзначав і трьохріччя своєї праці) вітали представники багатьох організацій: Культвідділу КОРПС, Політосвіти, ВУТОРМ'у, Укрфілу, Ін-ту ім. Лисенка, Будинку Вчених та інш.

Програм концерту й виконання його Симфансом справили надзвичайно велике враження, хоч артистові Київ. опери Донцеві для виконання „Думи" й не хватило співучости в голосі.

Нарешті „Спартакіяда"—6/IV. Це явище в музичному житті Києва таке, про яке слід говорити окремо. „Спартакіяди" Київ чув не раз, але ж сьогорічна дечим від попередніх відрізняється. Спинимося на хоровій частині. До цього часу для „спартакіяд" підбиралися речі досить прості, як „Інтернаціонал", „Заповіт", народні пісні Леонтовича, деякі Козицького або ж спеціяльно замовлені знов таки з розрахунком на масовий спів. Програм цьогорічної спартакіяди показує, що робітничі хори піднялись на досить високий рівень техніки. Виконати такі речі, як „Б'ють пороги"—Лисенка, а, особливо, хор з оп. „Тангайзер"—Вагнера (до речі сказати, новий текст до цієї музики написав і досить добре Д. Тось),—це вже свідчить, що хори виросли з народніх пісень.

Це з одного боку—добре, а з другого примушує й задуматися, бо ми не маємо відповідного репертуару для клюбних хорів. Композитори майже не пишуть для хорів, а писати все таки слід і писати не в стилі 1922—27 років, цебто примітивно, а далеко складніше, тому що хори не задовольняються музикою простою. От уже бачимо, що хори беруться за досить складні речі, як оперні хори, або навіть і за такі, як хор з 9-ої симфонії Бетговена (в Дніпропетровському).

Над цим композиторам варто подумати. Між іншим про це саме говориться тепер і на сторінках музичної преси України та РСФРР.

Тепер про оркестрово-духову частину „спартакіяди".

В цій галузі також зроблено велику зміну. Об'єднані оркестри виконували увертюру з „Тараса Бульби"—Лисенка, „Сюїту з українських пісень" та „Кавказькі ескізи" Іполітова-Іванова. Духові оркестри, що виховались на вальсах, в кращому випадкові—на садових „увертюрах"—виконують увертюру до „Тараса Шевченка". Це також не абияке досягнення.

Але й тут треба констатувати певний недохват української літератури. Правда, культвідділ Харківської ОРПС та ДВУ в цій галузі вже дещо зробили, але треба б більше.

Нарешті, не можна змовчати й курйозів. Культком Окрколгоспу й собі влаштував концерт до „Дня Музики", але програму склав таку, що вона трохи навіть на ресторанну схожа, а може на родинну вечірку на „масляну". Найгірше ж було, коли вивели дитину років 4-ох, яка виконала „Мельник"—Даргомижзького та якийсь романс Ю. Хайта. Це вже зовсім за гаслом „Музика—масам"!

Висновки:

1. Маса в широкому розумінні досить цікавиться інструментальною музикою, навіть дуже складною і розбирається в ній.

2. З репертуаром не все гаразд.

Перший висновок має взяти на увагу „Укрфіл" і задовольняти робітничі клюби серйозною музикою, а другий—УТОДІК та композиторські майстерні ВУТОРМ'у, що повинні задовольнити репертуарні вимоги робітничих, хорових та духових гуртків.

А. Бабій

МУЗИКА НА ВОЛИНІ

(Закінчення*)

Поки буде окркапела та робконсерваторія, симфонічний оркестр уже зорганізовано

Водночас із переведенням „Дня Музики", філія ВУТОРМ'у порушила справу про організацію окружної капели та роб. консерваторії. На організацію окркапели ОРПС уже погодилась і послала свою постанову на затвердження до центру. Окрфінвідділ теж має розглянути кошториса на утримання капели. Зате кошторис на організацію робконсерваторії грунтовно застряв у надрах ОРПС'івської канцелярії.

Тим часом, у лютому, за участю члена правління філії—композитора й диригента Скорульського, окрфілія спілки радторгслужбовців організувала симфонічний оркестр. Увійшли до нього старі досвідчені музики-професіонали та аматори—члени спілок радторгслужбовців, робмистецтва, робосвіти й медсанпраці—покищо з 20 чоловіка (має бути до 30 чол.).

Вже були перші репетиції оркестру. Всі музики поставились до роботи щиро й виявили велику товариську погодженість. А це є запорука, що робота оркестру налагодиться. До оркестру приймають усіх, хто бажає взяти в ньому участь і має свій інструмент.

Хори Будосу, студентський і кустарів—несуть співи масам

Хор Буд. Освіти, у загалом бідному на хори Житомирі, посідає безперечно одне з перших місць—і своєю масовою роботою і своїм складом. Співає в хорі з 50 чоловіка— співаки колишнього радянського хору, вчителі, студенти й інш. Керує хором П. О. Ляшевич.

Виконуючи гасло „Музика—масам", хор Будосу влаштував протягом двох останніх років понад півсотні концертів: у Будосі та ін. клюбах, у Буд. Червоної Армії, по касарнях, у військових таборах, на з'їздах, в ІНО, по трудшколах, у будинку відпочинку тощо, а також брав участь у концертах, що їх влаштовувала філія ВУТОРМ'у. Репертуар хору складається з багатьох революційних і народніх пісень (є й пісні т. Ляшевича).

Надзвичайно гарно пройшли останні концерти хору по військових клюбах і касарнях. Начсклад і червоноармійці щиро дякували хорові, що він несе їм нові співи.

Однак співаки хору скаржаться, що філія ВУТОРМ'у мало віддає хорові уваги в своєму керівництві, дарма, що він є одна з найсильніших та найактивніших музичних одиниць на Волині.

Нарівні з хором Будосу стоїть і хор колишнього Житомирського укрпедтехнікуму. Крім своєї шкільної роботи, хор цей провадив і велику громадську роботу. Виступав він не тільки в самому педтехнікумі, а й по робітничих, комсомольських та військових клюбах, на з'їздах—у місті й на селі. Підчас своїх виступів хор відзначився своєю організованістю та художнім виконанням пісень, показавши себе зразково в музичному вихованні трудящих мас.

Після злиття укрпедтехнікуму з ІНО, хор набагато збільшився й продовжує свою широку шкільну й громадсько-масову роботу під керівництвом досвідченого диригента т. Парфілова.

Не відстає від хору Будосу й добре організований хор клюбу кустарів, що ним керує колишній член т-ва ім. Леонтовича—тов. Мільштейн. Хор цей заходами та енергією свого керівника становить зараз досить велику співочу одиницю, виступаючи в своєму клюбі й по інших місцях—перед трудящими масами.

Коростишівський район не пасе задніх

У грудні в Коростишівському технікумі відбувся музичний вечір пам'яти Шуберта. На вечері були представники районних та сільських установ, робітники й селяни. В офіційній частині секретар хорової ради педтехнікуму тов. Мельниченко зачитав доповідь про життя Шуберта, а лектор тонічного мистецтва педтехнікуму, член композиторської майстерні ВУТОРМ'у Б. Шишкин—про творчість Шуберта.

У концертній частині Б. Шишкин, лектор педтехнікуму тов. Чістілін, студенти педтехнікуму, учитель єврейської трудшколи т. Чайковський, співачка О. Шишкина й струнний ансамбль педтехнікуму гарно виконали деякі

*) Початок у № 3—4 „М.—М.".

солоспіви, інструментальні та фортеп'янові твори Шуберта.

Педтехнікум цього року бідний на музичні сили. Хор слабенький, проте він дав уже з 10 прилюдних концертів: підчас святкування 11-річчя Жовтня, на святкуванні ювілею комсомольського осередку педтехнікуму, для робітників папірні, для районної конференції вчителів, в єврейському клюбі та інш.

Крім хору педтехнікуму, в Коростишеві є ще 5 хорів та кілька музичних гуртків, що працюють досить жваво.

Музичне життя по селах району—надто мляве, хоч, правда, деякі села (як-от, Більківці) роблять спроби організувати хори. Якщо члени ВУТОРМ'у, що є в районі, а також сільські вчителі допоможуть у цій справі, то це пожвавить музичне життя, а водночас і всю культурно-освітню роботу району.

25/II всі співочі й музичні гуртки містечка та педтехнікуму відсвяткували „День Музики". У містечковому театрі зібралась сила робітників, селян, студентів та трудової інтелігенції з містечка та його околиць, що надзвичайно уважно вислухали доповідь про колишнє тяжке становище української музичної культури під чоботом самодержавства та про буйний розвиток її після Жовтневої революції.

У резолюції зборів відзначено великі досягнення в галузі радянського українського музичного мистецтва, а також ухвалено закласти по всіх робітничих клюбах хорові й музичні гуртки, а при педтехнікумі—гурток диригентів, а також добиватися поліпшення роботи співочого гуртка при хаті-читальні.

У концертній частині виступали всі хорові гуртки.

Денеші тягнуться до музики

У с. Денешах, Троянівського р-ну заходами селянина К. Годованюка при хаті-читальні організовано струнний оркестр, де грають дорослі селяни, вчителі та молодь. Інструментів є щось з 20. Протягом року своєї праці оркестр часто виступав у сільському клюбі ім. Дзержинського на всіх вечорах, що їх улаштовував драмгурток, комсомол чи піонери.

Оркестр де далі росте, але рада хати-читальні мало приділяє йому уваги й не підтримує коштами. А кошти якраз конче потрібні для придбання інструментів для нових музик.

На жаль, з філією ВУТОРМ'у Денешівський оркестр не має ніякого зв'язку. А філія теж досі не цікавиться оркестром.

Перешкод і хиб у роботі ще не усунуто

Отак, хоч і поволі, але вперто, де далі ширше, розгортається музичне життя на Волині.

Звісно, кому-кому, а філії ВУТОРМ'у в цій справі — і камертон, і паличку диригентську в руки. Але слабі поки-що і камертон той, і паличка та диригентська, бо не усунуто ще багатьох перешкод у роботі філії, не створено ще сприятливих умов для цієї роботи. Як і раніш, не має ще філія свого приміщення, щоб і організаційну, і практичну роботу свою провадити. Немає інструментів, щоб концерт який влаштувати. Немає, нарешті, і коштів, щоб могли все те, чого бракує, набувати. Немає бібліотеки музичної, хоч правда, з цим ще можна якось миритися, бо мало не кожний член ВУТОРМ'у має бібліотечку. В усіх цих справах правління філії безліч разів удавалося до відповідних окружних установ та організацій і до Міськради по допомогу, але наслідки ввесь час ті самі: вимагають кошториси, пляни тощо, обіцяють допомогти, сприяти. Наче все гаразд, а як до діла: кошторисів, плянів та інш. не розглядають, а на допомогу, сприяння тощо—„пороху не вистачає".

— „За браком грошей — відмовити" — ось канцелярська штампована відповідь.

А щодо власних коштів філії, що повинні складатися з членських внесків та прибутків від концертів, то тут справа зовсім кепська: члени філії, на великий сором, не сплачують внесків (та й що це дасть), а прибутки від небагатьох концертів дуже мизерні—ледве вистачає з виконавцями розрахуватися, бо видатки на ці концерти великі.

Є ще одна (і чи не найбільша) перешкода, що в самих музиках захована. Це брак товариської погоджености й єдности у переведенні організаційної та практичної роботи. Замість щільно об'єднатися навколо ВУТОРМ'у і творити, і нести в маси радянську музичну культуру—розбилися вони мало не на ворожі табори. Ота психологія старого міщанина-інтелігента ще надто відчувається в громадській роботі.

А окрполітосвіта, що перша повинна сприяти й допомагати філії, майже зовсім не цікавиться її роботою.

Спільними силами будувати здорову радянську музкультуру

Які ж висновки з усього треба зробити?

Насамперед філії треба й надалі натискати на відповідні установи, щоб нарешті допомогли підвести під усю її роботу матеріяльну основу—кошти, приміщення, інструменти. Філія повинна зміцнити в себе фінансову дисципліну: кожен член вчасно й акуратно повинен сплачувати свої внески.

Щодо самої роботи філії, то за тих тяжких умовин, в яких її доводиться проводити,—треба визнати її за задовільну, а також відзначити, що все-таки вона йде жвавіш, як торік. Музики та вчителі міста й периферії де-далі частіш звертаються до філії по поради в музичних справах. Отож, треба філії надалі не покладатися на політосвіту (що, доречі, не знає навіть напевне, скільки по окрузі є хорових та музичних одиниць), а самій ці одиниці виявити і зв'язатись з ними щільно, не чекаючи, поки вони сами про себе скажуть. На увазі маємо і місто, і село.

Відозву до вчителів і музробітників, що її видруковано в місцевих газетах, не досить,—треба шукати живого зв'язку.

Зокрема, конче треба звернути якнайсерйознішу увагу на дуже скрутне матеріяльне становище музичної профшколи й допомогти їй чим тільки можна, та добитися од відповідних окружних і центральних установ негайної грошевої підтримки, бо своєю попередньою і те-

перішньою корисною роботою школа, як культурне музичне вогнище, цілком на це заслуговує.

Особливий наголос на музичній школі робимо через те, що вже й окрфілія спілки „Робмис" (здається ще позаторік) ухвалила добиватися обслідування школи, щоб виявити всі досягнення і хиби в її роботі, і Наркомосвіти (теж позаторік) обіцяв щоквартально давати школі по 500 карбов. дотації, але й досі цього не виконав.

Більш уваги приділити треба також і розповсюдженню журнала „Музика-Масам", що дає чудовий матеріял для пожвавлення й оздоровлення музично-хорової справи не тільки в місті, а й на селі.

А найголовніше — правління філії повинно взятись якнайщільніше об'єднати навколо себе для широкої практичної роботи всіх свої членів, тобто організаційну дисципліну серед них зміцнити. Геть одрубати треба голову тій „чорній киці", що бігає поміж музиками і, розбиваючи їх на табори, перешкоджає роботі, а подекуди й зриває її. Філія бо ВУТОРМ'у—Всеукраїнського Товариства Революційних Музик—по-революційному і культуру музичну революційну, радянську повинна творити й нести її в широкі маси робітництва й селянства.

Єдиним, дружним, щільним фронтом виконати гасла ВУТОРМ'у: „Жовтень — у музику!" „Геть музичне неуцтво!" „Музику-масам!".

Сергій Хруленко

АЖ ГЕН—НА ДАЛЕКИЙ СХІД!

(Про подорож Києвських кобзарів)

Подорож першої української капели кобзарів, що відбулася протягом 7 місяців 1928 й 1929 р., розпочалася в липні 1928 р. з м. Києва і закінчилася в лютому 1929 р. Ця подорож перебільшує всі досі роблені подорожі: 20 тисяч кілометрів! Залізницею, водою, ґрунтовими шляхами! По Волзі, Уралу, Сибіру, Зеленому Клинові (Дальн. Схід)! Літом, восени, зимою! І з якими засобами—жодної матеріяльної допомоги капела не одержала і вирушила в таку далеку і тяжку путь, маючи в касі 800 карбованців. Не раз капела стояла перед крахом, бо витрачала всі грошові засоби. Та це не спиняло, і капела знову вибивалася на твердий ґрунт. Але починаємо по порядку.

Перші концерти капели відбулися в Саратові. Гадали дати тут 3—4 концерти, але після перших двох концертів, що відбулися на літньому майдані партклюбу і мали великий успіх, Культвідділ (Губ. Ради Профспілок) запросив капелу дати низку концертів по робклюбах. Таким чином відбулося ще 12 концертів, які одвідало 7300 слухачів. На останньому концерті авдиторія сягнула до 2½ тис. чол. Ці дані вже вказують на успішні виступи капели. Газета „Поволжская Правда" радила навіть деякі з пісень кобзарів перекласти на рос. мову для поповнення репертуару місцевих роб. клюбів. Успіх у Саратові спонукав капелу одвідати також Астрахань, де було влаштовано 1 загальний концерт та 13 по робклюбах, потім Сталінград—6 концертів, Камишин — 2 концерти й Казань—3 концерти.

Преса скрізь тепло, співучасливо вітала кобзарів. Астраханський „Комунист", що перший побоювався, чи чужа мова не стане перешкодою для сприймання пісень, визнає, що перша ж пісня (про козака Голоту) виявила безпідставність таких побоювань. „Не можна було, каже газета, слухаючи ці пісні, не підлягти під їхній уплив, остільки добре їх виконувано".

Кобзу вітають, як інструмент, що довів свою життєвість і за наших часів, а саму капелу, як дійсно чималу художню одиницю. Камишінський „Коллективист" жалкує, що короткий час не дає капелі можливості одвідати райони Надволжжя з українським населенням. Капела все ж одвідала дві великі українські колонії: сл. Покровську та Миколаївську.

Нажаль, капела не могла широко розгорнути роботи по українських колоніях, бо вони дуже розкидані й майже всі на віддаленні від шляхів сполучення. Через це капела гадає зробити сюди спеціяльну подорож. Всього у Надволжжі капела дала 40 концертів, обслуживши 22910 чоловіка.

Концертами в Казані капела закінчила роботу на Волзі й перенесла її в робітничий Урал. Тут, як і на Волзі, мали розвинути широку роботу для ознайомлення численних шарів робітництва з укр. народньою творчістю, але це був час, коли літні майдани зачинялися, а зимові ще не функціонували, а тут ще пішли дощі, що до неможливости утруднили переїзди.

Однак по Уралу було дано концерти в Іжевському та Воткинському заводах в Уфалей, Свердловську, Пермі, Карабані, Кіятимі, всього 18 концертів з 8750 слухач. І тут, як і на Волзі, робітник (росіянин чи вотяк) свідомо йшов слухати пісні братнього народу, що його представники завітали на вільний червоний Урал. Причини, що ми їх уже зазначили вище, заподіяли капелі великі збитки, і пожерли майже увесь фонд. Тільки завзяття капели подужало кризу й роботу проваджено далі.

Але справжні труднощі були ще в дальшому, у Сибіру. На досвіді перших сибірських концертів, капела уявляла собі тут спокійну послідовну роботу. Концерти проходили добре. Місцеві культосвітні й профспілкові органи ставилися доброзичливо, бо вважали ознайомлення з культурними досягненнями інших народів Союзу, і особливо з багатою музикою українського народу і доцільним, і корисним. Багато траплялося тут і наших земляків, закинутих сюди ще за часів царату. Але далі становище гостро змінилося на гірше. Причини тому були такі: 1) великі перегони між містами, що багато брали часу і грошей без роботи, 2) атмосфера недовір'я, утворена в Сибіру чималим числом халтурників - гастрольорів. Тільки на 3-й – 4-й концерт слухач ішов і заповнював залю. Винятком були Томське та Славгород, де живе до 60% українців. Тому капела змінила

метод роботи, зосередивши свою працю на більших містах залізничного шляху. Капела одвідала Омськ, Славгород, Павлодар, Каєнськ, Барабінськ, Новосибірськ, Томськ, ст. Тайгу, Красноярськ, Іркутськ, Верхнє-Удинськ, давши 26 концертів, що зібрали 14220 слухачів. Преса вітала концерти капели „як справжню культурну роботу" (Томськ. „Красное Знамя"). „Для слухача - сибіряка вечори капели з її своєрідним програмом є особливе й цікаве явище („Красноярский рабочий").

У Верхнє-Удинську капела взяла участь на святі відкриття музичного кутка в бурятському національному клюбі. На цій змичці два далекі народи СРСР, буряти й українці, урочисто демонстрували одне одному своє мистецтво.

Нарешті в половині листопада капела переїхала в Забайкалля. Перші концерти, що відбулися тут (в Читі), мали надзвичайний успіх. Останній концерт капели перетворився на урочисте свято. Клюб Калініна без кінця лунав оплесками. На останці, на бажання присутніх, було виконано „Заповіт", який всі прослухали стоячи. Далі дано 13 концертів у Благовіщенську, 21—у Хабаровську, 4—в Нікольсько-Усурійському і 38—у Владивостоці. Разом на Дальньому Сході—80 концертів, що на них було 40 тис. слухачів. Приїзд капели був великою радістю не тільки українцям, а й росіянам. Слухачі стільки вимагали повторювань, що годі було задовольнити їх. Землятство від усього серця дякувало капелі за її велику культурну працю серед своїх земляків на Д. Сході.

Але самою концертовою роботою капела не могла обмежитися там через цілковиту одірваність Д. Східніх українців від сучасного культурного українського життя. До капели сипалось безліч запитань, прохань дати вказівки, пояснення, поради в тій чи іншій галузі мистецтва (найбільше з музичної й театральної галузі). Давали вказівки й поради керівникам і гурткам музичним, хоровим, драматичним, що майже не мають уявлення про революційні досягнення українського мистецтва й живляться пережитками старої малоросійщини.

Найбільше доводилось допомагати в питаннях хорової справи: переписуванням пісень, добором репертуару й т. ін. Велике зацікавлення виявлено до кобзарської справи. Майже в кожному місці приходили музичні майстрі знайомитися з конструкцією й технікою виробництва кобз.

На кожному концерті робили доповіді з історії кобзарського мистецтва, про кобзу й кобзарів і їх ролю в сучасному музичному житті. Росіянам, окрім таких доповідів російською мовою, давано ще пояснення змісту пісень або й переклади їх. В Хабаровську, на запрошення української секції при клюбі Р. Т. С., т. т. Опришко й Полотай зробили інформаційні доповіді: перший про музичну справу на Україні, другий—про шляхи й напрямки сучасних театрів України.

Успіх концертів на Д. Сході і те зрушення, що викликала капела, ясно вказує на потребність роботи по селах Д. Сходу, заселених переселцями з України. Але такої роботи капела не могла підняти за браком коштів. Та й пора було подумати про зворотну путь, що візьме ще не мало і часу, і коштів. Капелу запрошувано також у Манчжурію до Харбіна. Але справа про виїзд за кордон неможливо затяглася у відомчих сферах, даремно одібравши в капели чимало коштів підчас вичікування. На зворотному шляху, капела влаштувала ще концерти в Омську і Вятці. До Києва вона повернулася з коштами меншими, ніж мала від'їжджаючи. Та велика робота, зроблена капелою, заставляла забути цю дрібницю. Капела влаштувала 179 концертів, на яких перебувало 84.400 чол. З новою революційною українською піснею й народньою думою зазнайомилася людність величезної території. Із Свердловської радіо-станції концерти капели слухав весь робітничий Урал. З Ново-Сибірську їх передавано по радіо до тунгузьких, якутських і орочанських улусів. З Хабаровська—до Камчатки й Сахаліну.

Чимало труднощів зазнала капела за свою подорож, чимало скоштували лиха самі кобзарі, але вони пробробили величезну роботу, а досвід цієї першої подорожі згодиться надалі й полегшить нові подорожі, що, можна сподіватися, не загаються. Такі подорожі встановлять новий зв'язок з одірваними від нас далеким віддаленням земляками і закладуть добрі підвалини української роботи. Честь і слава капелі, що сама на власні кошти, власними силами й з власної ініціятиви за тисячі кілометрів понесла і здобутки нашої старої, низовими верствами нашого народу створеної пісні й культурні досягнення нашого пожовтневого музичного мистецтва, що свіжим подихом овіяло закинених далеко від наших культурних центрів земляків і народів братніх республік. І понесла їх в саму гущавину робітництва та селянства, в їхні клюби та сельбуди.

Д. Пісочинець

З МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ ЧЕРНІГОВА

Чергові виступи й свята

Як і раніше зазначалося, головними музичними осередками Чернігова є: симфонічний оркестр та хор БРО, музпрофшкола та хор ІНО, що від часу до часу зазнайомлюють громадянство з українською, російською і по можливості з світовою музикою.

Хор БРО 2/ІІ улаштував концерт нової музики—оригінальної, композиторів: Козицького, Радзієвського, Ревуцького та Ступницького й обробок народніх пісень: Батюка, Ревуцького, Ступницького й Яциневича. Перед кожним номером давалось пояснення про творчість композитора—автора твору.

10/ІІ хор дав концерт для червоноармійців-підшефників і другий 23/ІІ на ознаку 11-х роковин Червоної армії.

10/ІІ відбувся концерт хору в одному з районів Чернігова на виборах делегатів до міськради.

11-12-III хор дав два великі концерти, присвячені пам'яті Т. Г. Шевченка, останній з них—укупі з симфонічним оркестром. 11 співали для студентства ІНО, а 12 для членів спілки РОБОС'у й друкарів. Обидва концерти з художнього боку пройшли вдало, що відмітила й місцева преса. В програмі концертів—твори Лисенка, Топольницького і вперше хор БРО виконав „Хустину"—Ревуцького. Оркестр виконував: „Колискову"—Степового („Місяць яснесенький"), увертюру до „Вечорниць"—Вериківського і наостанку, разом з хором, „Заповіт"—Стеценка.

На ознаку місячника української книги, що проводиться в Чернігові 15/III—15/IV літгурток, драмгурток та хор БРО 7/IV улаштували вечір укр. письменства з доповіддю на тему: „Сучасне українське письменство". Доповідь ілюстрували хорвиконанням творів Верховинця, Богуславського, Дрімцова, Радзієвського та Ступницького на слова письменників—Чумака, Тичини, Сосюри, Панова, Терещенка, Хвильового та Мамонтова, та драмгурток—деклямаціями.

Оркестр БРО на запрошення клюбу Радторгслужбовців перевів у них два концерти,—перший для ознайомлення членів клюбу з симфонічною музикою, другий на перевиборах клюбного правління; надалі такі концерти гадаємо ввести в систему. Репертуар оркестру складають твори світової та укр. музики. Черговий концерт оркестру присвячується Бетговену.

В червні місяці хор та оркестр мають відсвяткувати п'ятирічний ювілей своєї діяльности.

Хор ІНО переводить роботу і в комсомольському клюбові; спеціяльним там концертом відзначено Шевченкові роковини.

Нещодавно заклався хор при спілці Радторгслужбовців.

„Всеукраїнський день музики у Чернігові"

За ініціятивою філії ВУТОРМ'у, БРО та окремих музик 7/IV влаштовано урочисте святкування „Всеукраїнського дня музики". Через те, що в грудні святкували 100-річчя смерти Шуберта, а в січні—березні було багато кампаній, зі святкуванням „Дня музики" спізнились,—раніше святкували в грудні-січні.

Концерт почали доповіддю проф. Е. Богословського на тему „Сучасна українська музика", в якій доповідач охарактеризував творчість найголовніших представників нашої сучасної музики: Вериківського, Козицького, Ревуцького Л., Костенка, К. Богуславського (як творця масової пісні), творчість П. Сениці, а також і композиторську молодь, що починає працювати. Висновок доповідача такий: наші кращі сучасні композитори, поєднавши елементи укр. музики з надбанням та технікою музики світової, дадуть безумовно цінну вкладку в скарбницю світової музкультури.

В першому відділі симф. оркестр БРО за керівництвом О. Камінського з успіхом виконав М. Лисенка—музика з оп. „Чорноморці" та дві увертюри М. Вериківського до „Вечорниць" та „Сорочинського Ярмарку".

Другий відділ складався з романсів Сениці, Косенка та фортеп'янових творів П. Козицького та Л. Ревуцького у виконанні учнів музпрофшколи. Українська фортеп'янова сучасна музика на цьому концерті вперше залунала з чернігівської естради. Учень клясу Е. Богословського гарно виконав прелюди es та fis Л. Ревуцького.

Третій відділ займали хори: ІНО під кер. Клішевського та БРО під кер. Слоницького. Хор ІНО виконав „Заповіт" Яворського та Протопопова, „Світе ясний"—Ступницького та „Гей прапор Червоний"; Вериківського; виконання в цілому було гарне, бракує хорові лише чоловічих голосів при наявності добрих жіночих (особливо сопрани). Хор БРО почав з „Нашої пісні"—Костенка (до „Дня Музики"), далі твори Л. Ревуцького „Ой, чого ти почорніло", „Гукайте їх", „Хустина" і на останку „Гуляли, гуляли"—Ніжанківського та 2-й вінок „Веснянок"—М. Лисенка; останні 3 №№ мали особливий успіх, а „Гуляли" довелося повторити. Прекрасний супровід, особливо в хорах Л. Ревуцького, давав Ф. П. Городецький.

В цілому концерт так з матеріяльного, як і з художнього боку пройшов досить вдало. В місцевій пресі було відзначено значення „Дня музики" і пройшов він у Чернігові під гаслом „Геть халтуру, художню музику—масам". Чистий прибуток від концерту поступить на користь місцевої музпрофшколи.

Доречі, пару слів про музпрофшколу.

Бідолашна наша Чернігівська Музпрофшкола. Вже кілька років її хотіли зачиняти, знімали з бюджету, а в цьому році одмовили вже й у допомозі, і таки зачинили. Але „світ не без добрих людей, а козак не без долі"—зглянувся на школу комборбез, і в лютому життя своє школа відновила. Правда, до цього приклали багато зусиль і педагоги, і учні, і батьки. Комборбез дав субсидію, яку однак треба повернути. Школа існує на самооплатності; довелося скоротити деякі дисципліни й учнів, але все ж школа працює.

Треба зазначити, що це одна школа в найближчих до Чернігова округах, і її безумовно треба утримати і звернути особливу увагу. Школа має прекрасне обладнання, інструменти, книгозбірню, а закриється—не збереш. На завідувача школи призначено Ф. Городецького. Навчальною частиною керує проф. Е. Богословський. За рахунок деяких скорочень, поновлено хоровий кляс (керує Бельмас-Оконешникова) задля підготовки керівників для хорових гуртків клюбів та сельбудів; цього року мають випустити 4-5 чоловіка.

Філія ВУТОРМ'у, хори БРО, ІНО, оркестр БРО дали перший приклад допомоги школі й надалі мусять створити громадську думку навколо цього питання, щоб його поліпшити, а НКО в майбутньому безумовно треба якось піти на зустріч і не дати загинути школі, що існує вже близько 25 років, особливо коли ми висуваємо гасла розвинення масової музичної роботи, коли у нас на черзі дня стоїть ліквідація музичної неписьменности.

Ю. С.

МУЗИКА Й ЧЕРВОНА АРМІЯ

Полтавські музичні організації і Червона Армія

Трудно собі уявити уважнішого й зосередженішого глядача в театрі, захопленішого музикою слухача, ніж наш радянський червоноармієць, наша вірна й певна охорона здобутків Великого Жовтня. Розуміють це всі полтавські музичні, театральні та естрадні сили робітників мистецтв і всі хорові організації полтавських клюбів, ВУЗ'ів і навіть учні трудшкіл, що в порядкові шефства охотно несуть у касарню музику, слово, пісню та інші культурні цінності й розваги.

Ось короткий перелік вистав, концертів та розваг улаштованих для червоноармійців протягом зимового сезону 1928/29 року.

Спілка „Робмис" улаштувала:

1) 9 вистав у театрі силами приїжджих труп опери й балету, українськими гуртками та естрадними артистами. 2) 19 концертів вокально-інструментальних по полкових клюбах. 3) Збудувала власним коштом сцену в Н-ському полку, посилаючи туди своїх художників і робітників сцени. 4) Улаштувала концерти у полкових клюбах підчас святкування 10-тиріччя Червоної Армії. 5) Узяла участь у концерті підчас проводів Черв. Армії в табори. 6) Полкові капельмайстри т. т. Гензелевич, Решетник та Гурфінкель, члени профспілки „Робмис" ведуть енергійну постійну роботу над підвищенням працездатности оркестрів гарнізону, вишколюючи їх на зразках кращої музичної літератури української й всесвітньої. Програм оркестрів гарнізону виконаний в травневих празниках підчас олімпіяди, показав велику кваліфікацію оркестрів гарнізону і їх талановитих керівників, що в порядкові товариської солідарности брали участь у культпоході „Робмису" в касарні.

Полтавські хори перевели таку роботу для Червоної Армії:

1) Хор будинку роб. Освіти під кер. К. Тимчинського дав протягом зимового сезону 5 концертів.

2) Хор Радторгслужбовців під кер. Дубровського протягом того ж часу дав 3 вокальні, а ансамбль струнний—4 інструментальні концерти.

3) Хор клюбу Енгельса під кер. того ж дириґента дав—2 концерти вокальні, ансамбль струнний—2 концерти інструментальні.

4) Хор ІНО під кер. В. Верховинця дав 6 концертів і запрошував червоноармійців на свої концерти в буд. ІНО, іноді роблячи концерти разом з червоноармійцями-музиками та співаками.

Студентство вело також клюбну роботу в армії і безпосереднє допомагало в улаштуванні вистав на клюбних сценах полкових, а студенти, що відбували військову службу в таборах, навчали червоноармійців військових українських пісень.

5) Округова капеля під кер. Ф. Попадича ходила два рази в табори, несучи туди пісню, і дала крім того 4 концерти в касарні, зазнайомлюючи авдиторію ч-ську з кращими творами українського хорового мистецтва й европейської музики.

6) Музпрофшкола в цьому році концертів черв-цям не давала, але на бажання культвідділів полкових, завжди охоче посилала кращих учнів своєї школи для участи в концертах.

7) Хори деяких трудшкіл (особливо 7 і 9) також несли пісню кілька разів у Червону армію і майже всі школи запрохували до себе черв-ців у гості, особливо підчас революційних свят.

8) Крім цього і гурток фізкультурників при ІНО під кер. А. Строєва не раз розважав червоноармійців ритмічними вправами, пірамідами й танками.

Отже, як бачимо, театр, хори й оркестри наші, трудшколи й педагогічні сили завжди були до послуг нашим воякам і гадаємо, що їхні лави не можуть нарікати на своїх шефів. Шефи не тільки несуть мистецтво в могутні лави червоноармійців, але й самі раді їх бачити, вітати й ділитися з ними „всім, чим хата багата", бо це не той салдат, що колись крім „отченашу", фельдфебелівських стусанів та муштри не знав ні світла, ні сонця, а новий наш червоний вояка, дорогий наш брат, вільний син вільного народу, наша оборона, охорона прав пролетаріяту та ідей Ілліча.

В. Верховинець

ШАНУЄМО ПІСНЮ

Якщо, хто більш уваги віддає пісні, то це певно наша школа.

Коли інші військові школи співають дві-три революційні пісні, то наша школа 295 стрілецького Дніпровського полку співає до сорока нових революційних пісень, кращих із сучасного революційного репертуару, як-от: „Італійська", „Пісня бурів", „Селянський інтернаціонал", „А маса йде до мавзолею", „Вічний революціонер", „Селянин, і шахтар, і матрос", „Карманьйола", „Пісня кузні" та багато інших. Як ніколи пісня в нас стає головним чинником піднесення настрою курсантів нашої школи, його розумною розвагою, закріпляючи клясову свідомість наших бойців.

Належне в цьому треба віддати начальникові нашої школи тов. Омельчукові, який турбується про це, та членові ЦП ВУТОРМ'у, черкаському педагогові—музиці А. Лебединцю, який радо віддає свої знання на користь Червоної Армії. Побажаємо ж і іншим школам та військовим частинам співати так, як співає школа 295 полку.

Співаючи революційних пісень, не треба забувати й про народню побутову пісню, пам'ятаючи, що вона творилась під панським батогом, але геть відкинути всі „салдацькі" пісні, які до цього часу подекуди, ще мають місце в частинах Червоної Армії. Це є наше гасло культурної революції в частинах Р. С. Ч. А.

Червоноармієць

БІБЛІОГРАФІЯ Й НОТОГРАФІЯ

Музичне виховання в трудшколах (Програмові матеріяли та методичні уваги). Вид. Києвського Окружного Методичного Комітету Київ—1928 р., стор. 96.

До цього часу ми не мали порадника по музвихованню в трудшколах. Було дещо з галузі музвиховання в „Порадниках" НКО, але цьому віддавалося зовсім невеличкий відділ, якого, звичайно, не можна порівняти з цілою окремою книжкою в 96 сторінок.

Вітаючи появу такого солідного порадника, ми вважаємо за необхідне відзначити всі його так позитивні, як і негативні сторони.

Книгу складено за дорученням об'єднання вчителів музичного виховання Києвських трудшкіл спеціяльно виділеною для цього комісією. Метою було бажання допомогти вчителеві та дати вірний напрямок музично-виховавчій роботі по трудшколах.

Книга містить у собі такі статті: 1) „Характер, роля й місце музвиховання в трудшколі". 2) Характеристика першого періоду музичної роботи (I-II гр.). 3) „Завдання музвиховання в III групі". 4) „Завдання музвиховання в IV групі". 5) „Загальна характеристика муз.-виховної роботи на старшому концентрі, 6) „Література по історії та слуханню музики (для вчителя)". 7) „Музвиховання в сільській школі", 8) „Шумовий оркестр", 9) „Хоровий спів", 10) „Бібліографічний покажчик". До книги прикладено нотний додаток і докладні програми. Програми подано для кожної групи окремо з розподілом на триместри та різні галузі музвиховання (співи, нотна грамота, рух, слухання музики, шумовий оркестр)

Такі зауваження як „перша вимога—дати дитині музичне оточення з першого ж моменту її вступу до школи", або „лише об'єднання всіх галузей музичної роботи в одно гармонійне ціле буде справжнім музичним вихованням дітей" та „Вивчення окремих фактів з теорії або історії музики не може бути метою музичного виховання",—говорять за те, що загальну установку книжки взято правильно.

Але не можна погодитися з двома принциповими питаннями, що їх зачеплено в книзі. Перше, це—коли починати з дітьми нотну грамоту і друге—чи співати з дітьми 6-ої і 7-ої груп.

Отже що до першого питання. В книжці радиться починати нотну грамоту не з 1-ої, а з 3-ої групи. Третій групі раптом дається така нагрузка, що за два триместри, цебто за якихось 6 місяців діти повинні і писати ноти, і читати їх і навіть співати з нот. Поперше, за такий короткий термін зробити цього неможливо, а подруге, нащо завантажувати третю групу, коли можна цей курс розтягти на три роки. Незрозуміло, чому автори книжки бояться вводити нотну грамоту з I-ої групи. Хіба звичайної грамоти дітей починають вчити не з першої групи. Звичайно, що на це можуть заперечувати тим, що грамота, мовляв, вивчається на живих прикладах—на словах та реченнях.

А хіба нема способів уникнути механічного, несвідомого заучування нотної грамоти. Звуки з музичних фраз, хіба це не те саме, що й літери з окремих слів? Що будуть знати селянські діти, якщо вони починатимуть нотну грамоту з 3-ої групи, а в 4-ій уже кінець усьому навчанню. Така неекономія часу (пропадає два роки) була відкинута ще в 1927 р. на конференції керівників музвиховання по м. Харкову, після чого і в офіційній програмі нотну грамоту введено з першої групи.

Очевидно тут справа не в тому, треба чи не треба починати нотну грамоту з 1-ої групи, а в тому, як це зробити. Для цього потрібен лише живий, цікавий для дітей матеріял.

Друге питання, це період мутації. Як відомо, у дітей, приблизно з 14 років починається перелом голоса і продовжується кілька років. В книжці пропонується групові співи продовжувати і в старших групах та ще й пісенний матеріял подається значно складніший. А всім добре відомо, що в період мутації співати хлопцям зовсім не можна, навіть голосна або довга розмова шкодить. Можна співати тільки з дівчатами і то легенькі, що не вимагають напруження, пісні. Та співати тільки частиною дітей нераціонально, це вже будуть не групові, не масові співи.

На нашу думку групові співи в 6 та 7 групах треба зовсім відкинути, а замість співів дітям дати оркестр, слухання музики, екскурсії та інші.

Отже, ці два принципових питання—про початок навчання нотної грамоти та співи підчас мутації—слід переглянути й виправити, бо вони можуть спричинитися до різних непорозумінь.

Не можна не згадати ще й про інші дрібніші моменти. Так, наприклад, мало використано українських авторів у відділах „слухання музики" та „рух", дуже багато матеріялу дається зі збірки „Весняночка" Верховинця і дуже мало з інших збірок. Крім того, у „Весняночці" зовсім немає фортеп'янового супроводу, що гальмує роботу, тоді як більшу частину пісень можна вибрати з інших збірок, де їх подано в супроводі фортеп'яна. Нас не задовольняє також і кількість пісень, треба збільшити її, можна на одні слова давати пісні різних авторів. Тоді буде можливість вибирати, приміром, „Гей, ви, хлопчики, дівчата" єсть у Верховинця і в Богуславського, або „Літо минулося" єсть у Верховинця і Степового. Пісні „Котику сі-

ренький“ та „Вітряк“ краще давати в першій групі, а не в третій та четвертій.

Зустрічаються неправильні заголовки пісень, що ускладнює відшукування їх, напр., дається заголовок „Білим килимом укрила“, а в збірці ця пісня йде під заголовком „Зима“.

Не сказано, де можна дістати переклади руських пісень, що їх рекомендується, і не подано їх в нотному додаткові, напр., „Замучен тяжелой неволей“, „Песня коммуны“. „Інтернационал“ чомусь з'являються аж у III триместрі IV групи. На нашу думку „Інтернаціонал“ треба співати у всіх групах, починаючи з І-ої. Про деякі пісні не зазначено, в якій збірці їх можна знайти, напр., „Червоні прапори“, „Гімн І-го Травня“ (III тр., IV гр.).

В книжці подано статтю про музвиховання в сільській школі. Ця стаття конче потрібна, бо сільська школа має свої особливости і накидати їй програму міських шкіл не можна. Тут подано необхідні вказівки щодо пристосування програми міських шкіл до умов сільської.

Цікава й потрібна стаття про „шумовий оркестр“. Діти з перехідними голосами, які проти свого бажання позбавляються можливости співати, потрібують якоїсь іншої форми активного сприймання музики. Очевидно, шумовий оркестр тут може стати в пригоді. Однак, ми не погоджуємося з авторами щодо інструментів оркестрових—не брязкала і не залізні коробочки та ложки треба використовувати, а музичні інструменти (чи то ударно-темброві, чи примітивно-тонові). Шумовий оркестр, складений з чого попало, може не добре впливати на тональне почуття ще ніжного слухового апарату дитини. Крім того це не виховує у дитини серйозного ставлення до музики. Треба за всяку ціну залишити думку про кастрюлі й сковородки і скласти оркестр з музичних (примітивних) інструментів, що в більшості підстроюються. В залежності від цього, назву слід би було змінити: не „шумовий“, а „ритмо-тембровий“ оркестр.

Що до слухання музики, то треба було б дати більшу статтю, бо ця, надзвичайно потрібна галузь, мало ще розроблена. Двох сторінок замало. Хороша стаття про „хоровий спів“, тільки де в чому єсть неясності. На стор. 64 говориться про хор молодшого концентру, куди йдуть діти, що більше цікавляться співами й мають кращий голос та слух, а на стор. 67 говориться про те, що „в молодших групах взагалі існує лише масовий спів, там співає вся група так підчас клясної роботи, як і підчас виступів“. Що ж кінець-кінцем мусить бути в молодших групах—тільки масовий груповий спів чи крім того, ще й хор?

Не можна погодитися з тим, щоб репертуар хоргуртка був майже той самий, що і в групах. Він повинен бути обов'язково іншим, бо це збільшить кількість пісень, що з ними ознайомляться діти всієї школи, та й хористам цікавіше буде співати щось нове, ніж відоме вже їм. Крім того для хоргуртка можна брати й складніші пісні, ніж для груп.

Подано досить повний „Бібліографічний покажчик“, з якого керівник зможе довідатися про літературу по всіх питаннях, що його цікавлять. Не згадується тільки про деякі збірки, прим., Стеценка — „Співаник“, Богуславського— „Піонери йдуть“ та ін.

Особливу цінність має нотний додаток, але пісні подано далеко не всі, хоча в передмові „Від Окрметодкому“ (стор. 3) і сказано, що „всі пісні, зазначені в цій програмі, вміщено в спеціяльному нотному додаткові“. Крім того, пісні подано без фортеп'янового супроводу, що зменшує цінність додатка і штовхає керівника на компонування супроводу свого, який частогусто може бути антихудожнім.

Що до технічного виконання книжки, то треба зазначити, що трапляється багато друкарських помилок і важкувата мова, крім статті „хоровий спів“.

Не згадано в книжці зовсім про акустику, а слід би було їй присвятити окрему статтю і ввести в 6 та 7 групах, ув'язавши з фізико-математичним циклом.

Загалом книжка добра і, коли б її перевидати, змінивши та додавши дещо, була б дуже корисним порадником для керівника музвиховання в трудшколі, якого він уже давно чекає, а поки що в своїй роботі йде по тих шляхах, які йому підказує його чуття.

Ів. Мацегора

ДИТЯЧІ ГРИ

(Огляд нових видань)

Дитячі гри треба розглядати не тільки як першу ступінь масового музичного виховання малечі, розвагу або відпочинок після розумової праці, а ще й як чинник соціяльно-виховний. Грою закладається основу не тільки розвитку почуття інтонації, ритмічного почуття, але й розвивається увагу дітей, виробляється навички спостерігати, виховується соціяльні інстинкти, що в першу чергу мусять стати за об'єкт у роботі радянського вчителя. Відомий знавець дитячої психології й фахівець у галузі дитячих ігор—Гросс, вважає „детство периодом приспособления инстинктов к соответствующей обстановке“ і в цьому питанні дитячій грі віддає належне місце.

Нині, коли розгортається літня дитяча оздоровча кампанія, дитячі гри повинні знайти поважне місце в загально-виховавчій роботі літніх дитячих садків, майданчиків та дитячих санаторіїв. Подаємо серію книжок з цієї галузі, що допоможуть кожному учителеві, який зацікавиться цим питанням, з'ясувати їхню соціяльно - біологічну й педагогічну музичну цінність.

М. А. Корнильева-Радина й Е. П. Радин. „Новым детям—новые игры“. Издание четвертое. Гос. Медицинского Изд-ва. Москва. 1929 г., 188 стр., цена 65 коп. Тираж 10000 экз.

В книжці вміщено гри: (за віком дітей) малорухливі, рухливі, хороводні, на змагання, спортивні, гри - інсценізації, в яких беруть участь шкільні групи від 2 до 4 і т. д. Всі гри за віком дітей розподілені за принципом моторної функції впливу на дитячий організм, а саме: гри з бігом, гри з стрибками, гри з боротьбою, з балансуванням, гри на розвиток ритму і т. д.

Надзвичайно цінна передмова розглядає питання шкільних та позашкільних дитячих ігор в рефлексологічному й педогогічному висвітленні. Крім цього вміщено статтю, що розглядає рухливі гри, як фактор соціяльно-біологічного виховання зі схемою аналізи ігор та методичними вказівками. В кінці вміщено робочу таблицю—схему аналізи рухливих ігор. Книжку можна використати в установах соцвиху й політосу.

Дуже цінна й корисна збірка, яку радимо використати. Відсутність музичного оформлення в значній мірі окупається надзвичайно цінними статтями та схемою.

М. Голобородько. „Подвижные игры (теория и практика)". Краткое руководство. Изд-во „Вестник Физической Культуры". Харьков. 1928 р. 120 стр., цена 85 коп. Тираж 5000 экз.

Зміст: Передмова, значення рухливих ігор як частини фізичної культури, типи й види рухливих ігор, знаряддя для ігор, майданчик, загальні методичні вказівки керівникам про проведення рухливих ігор. Всі гри розподілені за віком дітей від 8—10, 10—12, 12—15, 15—18 років. В збірці вміщено 65 ігор. В кінці вміщено покажчика літератури по дитячих грах. У грах подається багато соціяльного змісту. На жаль і тут мало вказано музичного матеріялу що до оформлення рухливих ігор.

М. Бурцева (член ассоциации ритмистов при Госуд. Академии Худож. Наук). „Ритмические игры". Для школ соцвоса старшого концентра, пионер-организаций и юнсекций клуба.

В збірці вміщено 55 ігор з малюнками та фотографічними знимками 1928 р. Всі гри розміщено за віком дітей, при чому до багатьох ігор подано музичне оформлення. Крім методичних порад і вказівок що до проведення дитячих ігор вміщено в кінці книжки надзвичайно цікаву схему аналізи усіх рухливих ігор, як фактора соціяльно-біологічного виховання (за системою М. Корнільевої). Дуже цінна збірка. Видання пристойне.

Н. Филитис. „Подвижные игры для школы I и II ступени" (два сборника) с таблицей характеристики игр по их влиянию на растущий организм. Издание III и II-е. Гос. Изд. Москва-Ленинград. 1928 г., цена I кн.—45 коп., II—50 коп.—Тираж по 5000 экз.

В книжці подано багато нових дитячих ігор з соціяльним змістом, розрахованих на школярів першого й другого концентру.

О. Дзбанівський. „Пісні та ігри". Для дітей молодшого віку. ДВУ. 1929 р., 32 стор. тираж 3000 пр., ціна 50 коп.

Зміст: „Квочка", „Трах-та-ра-рах", „Дід", „Мишка та кіт", „Кіт і Мишка", „Козел", „Пиво", „Женчик", „Подолянка". „Мак", „Кострубонько", „Плету лісочко", „Огірочки", „Каша", „Пускайте нас", „Мирошник".

Деякі гри взяті з інших збірників, але майже до всіх подано нескладний фортеп'яновий супровід, подолати який не важко буде й нефахівцеві-піяністу. Використання автором в деяких грах „малоросійської" тематики зараз нічим не виправдується. Відсутність методичної передмови й схеми аналізи ігор, як фактора соціяльно-біологічного виховання дитини, зменшує вартість збірника. Для зручности в роботі текст ігор було б краще друкувати разом з музичним оформленням.

Зовнішньо видання дуже хороше.

Олександр Перунов

НОВИНИ З НОТ

Бюлетень Державного Видавництва України № 3 за березень повідомляє про такі новини з нот:

За планом сектору масової літератури готується до друку **„Новий народній співаник"** (120 пісень з нотами), упорядкував Ів. Ницай. Зміст: пісні революційні та нового побуту, народні пісні: історичні, чумацькі, про кохання, жартівні, про жіночу долю, колядки й щедрівки, різні пісні.

За бібліотекою оркестру народніх інструментів готується до друку: 1. **Чотири народні пісні** (Ой, устану я в понеділок, Про Байду, Червоная рожа, Шум-танок), упорядкував Ф. Богданів. **Українські пісні в оркестровці** Г. Михайличенка, з репертуару художнього ансамблю ім. Андреєва (А вже весна, Цвіт, чи не цвіт.). **Східні мотиви**—в оркестровці Г. Михайличенка, з репертуару того ж ансамблю (тюркська народня пісня, татарський танок „Хайтарма").

За бібліотекою солоспіву готується до друку „Три поезії Франка" — муз. **В. Золотарьова** (Пісня, Кузня, Догоряють поліна в печі).

Днями виходять з друку: **Рискінд**—До Червоної Армії. Для духового оркестру.

Драненко—Концертова фантазія. на тему „Гопак". Для духового оркестру.

Бюлетень Книгоспілки „Кооперативний Книгар" № 2 за лютий повідомляє про новини з нот:

Л. Ревуцький—Золоті ключі. Збірник народніх пісень з Волині. зб. III. Ціна 1 крб. 50 коп.

ВИЙШЛИ ДРУКОМ У ВИДАННІ ДВУ:

В. Косенко—солоспіви: „Вони стояли мовчки", „Колискова", „Коли б то ти могла", „Співа зима", „Я ждав тебе" (всі для високого голосу) та „На майдані" (для баса-баритона), а також п'єси для ф. п.: „Етюд cis-moll", „Етюд E-dur" та поема „Заклик"

УВАГИ ДО НОТНИХ ДОДАТКІВ ТА ФОТО

1. **„Косарі"**. Автор цієї хорової пісні **Іван Лисенко** народився 1897 р. в с. Мільках, на Прилуччині. З восьми років почав співати в хорі та вчитися грати на скрипку. Муз. освіту здобув переважно самоосвітою і упертою роботою над собою. З 1918 р. почав викладати співи по трудшколах, разом працюючи по сельбудах, як керівник хор. та муз. гуртків. З 1925 р. викладає співи в 4-ій Прилуцькій трудшколі та керує об'єднаним хором профшкіл. З музичних творів має (в рукописах): з 10 аранжировок нар. укр. пісень, „10 дитячих пісень" та революційні пісні: „Косарі", „Антирелігійна гумористична" „Бурі", „Минула зла недоля". Автор слів до пісні „Косарі" А. Усатенко — селянин з Прилуччини.



І. Лисенко

2. **Оркестр „Мік"** (фото на окладинці). Київської філії ВУТОРМ'у під кер. укр. сучасного композитора **Миколи Радзієвського**, складається з мандолін (4 типи), концертін (4 типи), гітар та ударних інструментів (про принципи утворення „Мік'у" та його склад див. „М.-М." №№ 2, 3-4 за м. р. в статті М. Радзієвського, худ. керівника й організатора „Мік'у"). „Мік" переважає „великоруські" „неаполітанські" оркестри та оркестри з гармонік наявністю різних оркестрових груп, багатством оркестрових фарб, часто дуже близьких до фарб симфонічного оркестру, і дає можливість художньо виконувати навіть складні симфонічні твори.

В репертуарі „Мік'у"—приступні для сприйняття масами симфонічні й інші твори. Склад 42 чол. В концертах „Мік'у", в супроводі його, завжди виступають і солісти: концертмайстер-мандолініст проф. Квальярді та українські молоді співаки й співачки.

Взимку 1929/8 р. „Мік" дав у Києві 27 прилюдних концертів та зробив 3 концертові подорожі на села за пляном Київ. Окрполітосвіти, а в першій половині 1928/9 р.—15 концертів у Києві та подоріж до Харкова, де дав 5 концертів прилюдних по клюбах та на радіо-станції.

Про керівника оркестру газ „Вісті ВУЦВК" пише: „Головний надхненник, худ. керівник і дирігент оркестру М. Радзієвський показав себе тонким, надзвичайно темпераментним і з великим смаком дирігентом, що з такого начебто примітивного оркестру зробив культурне й художнє знаряддя для ознайомлення пролетаріяту з найкращими зразками української й европейської музики".

3. **„Без тебе, Олесю"**. Про пісню—уваги в самому додаткові.

НАШЕ ЛИСТУВАННЯ

т. Малинчукові-Волинському (м. Ташкент). В „Нашому листуванні" в №№ 3-4 у відповіді т. Ю Черняєву ми вказали 7 партитур нових творів для духового оркестру М. Лисенка, Акименка, Драненка і Овчаренка, нещодавно виданих Держ. В-вом України. Крім того, минулого року вид-во „Український Робітник" видало такі партитури для дух. оркестру: **М. Лисенко**—а) Увертюра до оп. „Наталка Полтавка" (1-75 коп.) б) Гавот (1-25 коп.), в) Урочистий марш (1-25 коп); **М. Леонтович**—Сюїта з 4 укр. нар. пісень (2-25 коп.); **П. Козицький**—2 частини з сюїти „Козак-Голота" (1 крб.); **Г. Драненко**—Фантазія з укр. нар. пісень (1-75 коп.); **О. Берндт**—Марш (1 крб.). Виписати ці партитури можна через „Книжекспед" нашого вид-ва „Рад. Село" (див. 4-ту стор. окладинки). Симфонічних творів українських ще не видано ні одного,—виконується їх з рукописів. Видано лиш сюїту на укр. теми Ю. Мейтуса в транскрипції для ф.-п. Укр. творів для балалаєчно-домрового оркестру також не видано, крім тих партитур, які було вміщено в нашому журналі (№№ 3/4 та 6 за м. р. та в цьому №-рі). ДВУ має скоро видати.

т. Ю. Черняєву (Брянський Палац Культури). У виданні ДВУ „Біографії укр. композиторів" вийшла книжечка **М. Гринченка—„Яків Степовий"**, критико-популярний нарис з портретом композитора, нотними зразками та списком його творів. Ціна 45 коп.

А. Григоровичеві (Глобинська цукроварня). З відкриттям „Книжекспеду" нашого вид-ва (об'ява на звороті), редакція „Муз.—Мас." замовлення на книжки й ноти передає йому. „Книжекспед" дає знижку замовцям—школам, клюбам та сельбудам—до 10%. Більшу (30-15%) знижку дається лиш на видання Всеукр. Муз. Т-ва ім. Леонтовича (нині—ВУТОРМ).

ПОПРАВКИ

В № 3-4 просимо зробити такі поправки: 1) під фото на 40 стор. треба № полку не 69, а 67; 2) в солоспіві О. Арнаутова „Комсомольська" в 12-му такті, на стор. 5 остання вісімка не „до-бемоль", як надруковано, а секунда: „сі-бемоль—до"; 3) у хорі П. Батюка „Веснянка" треба: а) додати бемоля до ноти „соль" у 7-му такті на 17 стор., б) там же в 9-му такті при ноті „мі" в сопрана додати крапку, в) в 4-му з кінця такті при ноті „мі" має бути не дієз, а бекар.

Відповідальний редактор **О. Петренко-Левченко**

Колегія: **П. Козицький**—заст. редактора; **Н. Рабічев**—представник к/в ВУРПС'у; **В. Васютинський**—представник ЦК ЛКСМУ; **Ю. Ткаченко**—відповідальний секретар.

Укрголовліт № 18 ж6. Держтрест „Харполіграф". Друга Друк. ім. В. Блакитного. Зам. № 4524—2000.